PARTE I (*Lettere ed Arti*)

IL
ENSIERO MODERNO

nella scienza, nella letteratura e nell'arte

Conferenze fiorentine

DI

G. Mazzoni, A. Chiappelli, C. Ricci, C. Placci, U. Ojetti, G. Cantalamessa, G. Vitelli, F. S. Nitti, N. Colajanni, A. J. De Johannis, F. Bottazzi, F. Porro, A. Battelli.

— FRATELLI TREVES, EDITORI — MILANO
ia Palermo, 12; e Galleria Vittorio Emanuele, 64 e 66.
rso Umberto I, 174. NAPOLI: Via Roma, 258 (Palazzo Berio).
presso Bemporad e figlio. BOLOGNA: presso Nicola Zanichelli.
TRIESTE: presso Giuseppe Schubart.
LIPSIA, BERLINO, VIENNA: presso F. A. Brockhaus.

IL PENSIERO MODERNO

nella scienza, nella letteratura e nell'arte.

IL PENSIERO MODERNO

nella scienza, nella letteratura e nell'arte

Conferenze fiorentine

DI

G. Mazzoni, A. Chiappelli, C. Ricci, C. Placci, U. Ojetti, G. Cantalamessa, G. Vitelli, F. S. Nitti, N. Colajanni, A. J. De Johannis, F. Bottazzi, F. Porro, A. Battelli.

MILANO
FRATELLI TREVES, EDITORI
1907.

PREFAZIONE.

Il nodo che poniamo come suggello ed emblema in fronte a questo volume, ne manifesta gli intenti e la genesi. Costituitasi in Firenze una Società che si proponeva di raccogliere in una sua propria sede, a fine di conversazione e di nobile svago, persone dedite alle più varie attività della mente, e intitolatasi da *Leonardo da Vinci* che tutte le applicazioni intellettuali raccoglie e simboleggia nel suo nome, ci parve opportuno ripigliare la serie non ingloriosa di elette adunanze, di cui Firenze diede in ogni tempo imitabile esempio, invitando valenti cultori delle scienze, delle arti e delle lettere a intrattenerci sulle questioni più attuali e più vive che con forza operosa affaticano il pensiero moderno.

Da questo invito, che la Società Leonardo da Vinci ci diede cortese licenza di fare in suo nome, è nata la prima serie di conferenze che ora veggon la luce sotto il patrocinio della Casa editrice dei Fratelli Treves, col titolo di *Conferenze fiorentine*, il quale evocherà il ricordo di quelle letture su la *Vita italiana*, ideate e promosse da uno di noi nello scorso decennio, che ebbero così lieta accoglienza dovunque, quando furon divulgate in nitidi volumi.

Con queste tredici letture non crediamo di offrire un'opera in sè organica e compiuta. Il titolo sotto il quale pensammo di raccoglierle è di per sè così ampio e indeterminato, da richiedere per una trattazione anche parziale e ristretta a una sola parte dei problemi attuali più urgenti, molti e ponderosi volumi. Perciò noi per primi dobbiamo riconoscere e confessare che queste letture dovranno di necessità apparire collegate soltanto dal tenue filo dell'attualità, donde ebbero origine e occasione. Pure, se anche manchi ad esse un'importanza organica e collettiva, non può negarsi che non abbiano ciascuna quella dovuta alla trattazione esauriente del tema fatta da chi per studii e per ingegno aveva singolare competenza a trattarne. I dicitori dotti e cortesi che accolsero il nostro invito ed ebbero il plauso dei soci della Leonardo, che a sè soli vollero riserbato il privilegio di ascoltare la loro parola sapiente ed ornata, — meritavano un più largo consenso di estimazione; e questo otterranno da' molti lettori italiani ai quali i volumi sono destinati. — I soggetti delle *Conferenze fiorentine* ci paiono moderni ed attraenti; e i nomi degli scrittori non han bisogno nè di presentazione, nè di elogio.

Firenze, gennaio 1907.

GUIDO BIAGI - GIULIO FANO.

GUIDO MAZZONI

LA CRITICA LETTERARIA

Signore e signori,

Quel verso che un antico poeta volgeva ironicamente contro la nostra città chiamandola " Fiorenza, fior che sempre rinnovella „ è stato assunto come motto di belle intraprese da due valentuomini, amici nostri, i quali mai non si stancano d'avviare e di condurre al termine quanto via via corrisponda meglio alle convenienze dell'alta ed elegante coltura.

A me stasera tocca, per la loro benevolenza, l'onore d'iniziare una nuova serie di letture sul " Pensiero moderno nella scienza, nella letteratura e nell'arte „; e v'intratterrò sulla Critica letteraria. Non già ch'io possa presumere, nè di trattare l'ampio argomento tutto quanto, nè, tanto meno, di prepararvi a meglio penetrare nel vivo di ciò

che i miei colleghi lettori di mano in mano avranno a mostrarvi: ma poi che tanto si parla di Critica, e mentre il secolo XIX e questo nostro s'intitolano i secoli della Critica, forse non vi sarà discaro ascoltare ciò che crede poterne dire uno che ne fa professione. Ed altri poi, e migliori, si varranno della Critica per discorrervi di tutto ciò che il programma di queste letture promette: un nobile programma, davvero, e tale da impensierire chi, come ora accade a me, ha da iniziarne lo svolgimento. Ecco ch'io devo, a ogni modo, principiare; e però invoco la vostra già sperimentata indulgenza, e, senza più parole, principio.

I.

Critica è voce che ha assunto nel discorso comune un significato di censura che punto non le spetta. Mettiamo dunque subito da parte e ben lontano da lei quanto non è giusto che le sia accompagnato.

Novanta anni fa, uno de' migliori letterati che avesse allora la coltura francese, e, diciam pure, l'europea, il Villemain, vinceva un premio di eloquenza nell'Istituto di Francia; lo vinceva con un Discorso sui vantaggi e sugli inconvenienti della Critica. Stampando quelle sue pagine, vi poneva poi sopra, come motto, una sentenza del Voltaire; ed è questa: " Critico eccellente sarebbe un artista che avesse molta scienza e molto gusto, e non avesse nè pregiudizi nè invidia. „ Ciò non vuol dire che il Villemain fosse alieno e incorruttibile da qualsiasi invidiuzza; si sa, per esempio, che ne sofferse pel Cousin: ma, a leggerne il premiato Discorso, dà nell'occhio il suo scrupolo e il suo intento di purificare la Critica da ogni contatto con l'Invidia, e di mostrare che essa, non che figlia, non le è neppure parente lontana.

Resta, è vero, anche oggi una tal quale ombra di sospetto sulla luce della Critica, quanta vediamo che ne raggia e sfavilla per tutto il secolo XIX; e della voce che la denomina si abusa ogni volta che per dir censura si dica critica: ma chi ormai crederebbe dover suo, trattando questo argomento, di cominciare dal distinguere la nobile sorella dell'Arte da un sozzo peccato mortale? Quando anche resti vero che una parte de' giudizi frettolosi e sommarii deriva da un sentimento, che può essere talora quasi incosciente, di gelosia, e un'altra parte deriva da un sentimento d'ammirazione che induca, nell'esaltare qualcuno, a deprimere direttamente o indirettamente qualche altro che ne differisca; tutti oggi concordano che pur v'ha un modo imparziale, equanime, sereno, di osservare e di apprezzare, e che soltanto a questo spetta l'onore di essere il fondamento della Critica.

Nè quando si dice modo imparziale, equanime, sereno, si vuol dire modo freddo, insulso, tedioso. Che l'amore sia cieco, come tanti affermarono e affermano, io per me non credo: chiaroveggente è spesso l'amore, e della persona amata ci fa scorgere talora quanto ella valga, e in che e perchè più specialmente ne piaccia. Osservare e apprezzare si può e si deve, non a casaccio, secondando la moda o la passione, ma con quella sagace e affettuosa simpatia dell'animo che ci fa

vibrare di compiacimento, che ci commuove dilettosamente, che ci fa vivere quasi di una vita raddoppiata, perchè, ammirando, sentiamo e noi stessi e ciò che ammiriamo.

Oh ben diverso dall'invidia è dunque lo stato dell'animo di chi si accinge al vero officio del critico! Non già lo muove un desiderio di togliere qualcosa al merito e alla lode altrui; bensì la bramosia di attingere, per sè e per gli altri, da ciò che altri è e fa, una nuova vigoria di coscienza, un po' d'anima di più, una visione più larga, un concetto più alto e più degno. Il critico si fa innanzi banditore dell'altrui gloria, se gli par giusta e verace, e con la chiara voce vantando e dimostrando, sforza molti a consentire con lui. Nobile officio, pel quale crescono, oltre la gioia di coloro che ormai avranno un conforto o una ragione di più per amare la vita, essendo ogni cosa bella che si gusti e si ammiri un incremento del nostro amore verso la vita stessa, crescono, dico, le virtù medesime dell'artista incoraggiato, e ne son rese capaci di sforzi maggiori e di conquiste ulteriori.

Più volte mi son dimandato, e anche voi certo, o signori, se parecchi non dismettano il pensiero dell'Arte, cui pure sarebbero nati, per colpa di qualche censura acre, di qualche arguzia imprudente, di qualche sorriso ironico, o della indif-

ferenza ostentata loro a dispregio. Sembra che sia opera provvida allontanare dall'esercizio dell'Arte quanti più intelletti giovani si possa: e certo chi consideri la lunghezza e la difficoltà della strada non sarà corrivo ad allettarvi e indurvi gl'inesperti; anzi, dovere di padre e di maestro affermeremo quello di mostrare quale veramente sia il cammino, e quali e quante le forze occorrenti a superarlo fino alla meta. Arte lunga, vita breve, già sentenziavano gli antichi. Ma quando tra costoro, e fossero pur molti, anche uno solo giungesse di tanto in tanto, e dalla meta cogliesse l'alloro, ben ne avremmo noi tutti un qualche gran dono di più, per la felicità e per la bontà, nel quadro, nell'armonia, nella statua, nel carme, in un capolavoro insomma, nuovo onore alla patria e all'umana civiltà.

Se ciò vi par vero, come pare a me, ne abbiamo da trarre insieme una conseguenza: e sarà, non di metterci a incoraggiare gli artisti novellini, tutti quanti; da che Dio ci guardi pel nostro quieto vivere e per la stessa loro ventura, chè se molti sono i chiamati son pochi gli eletti; ma di comprendere nell'officio della Critica, munifica di godimenti e di rinvigorimenti, anche il particolare dovere che essa ha verso le promesse ben fondate e le speranze ragionevoli dell'Arte futura.

II.

Disse il Montesquieu: “La Critica può essere considerata come un'ostentazione della superiorità sugli altri „. No, risponderemo ora noi: la Critica deve invece essere considerata come l'affermazione dell'altrui superiorità. Infatti null'altro il critico vuole, come scopo ultimo del suo lavoro, se non di farci intendere a pieno quanta sia la bellezza dell'opera d'arte. Viene egli con ciò ad ammettere che la sua è predicazione di un Verbo superiore a lui, riconosce che altri e non lui ha fatto il miracolo, s'ingegna di trarre gli altri nella propria fede verso uno spirito superiore al suo. È tutto lieto, per ciò, quando col fervore del suo sentimento e con l'efficacia del suo ragionamento riesce a convertire le turbe, le allontana dai falsi idoli, le reca con sè reverenti a prostrarsi dinanzi alla Possanza creatrice che è il suo Dio.

E disse il La Bruyère: “Il piacere della Critica ci toglie quello d'esser vivamente commossi dalle cose più belle. „ No, risponderemo noi ora: anzi, il piacere della Critica è soltanto in questo, che noi per essa siamo meglio commossi dalle cose

belle. Avvezzi da lei a distinguere, ce ne facciamo di miglior gusto e più fino: non spalanchiamo gli occhi attoniti, contempliamo e scorgiamo; non tracanniam l'ebbrezza barbaricamente, ci lasciamo leggermente vincere dalla sottil bevanda per averne più acuto il senso, più pronto lo spirito; non accorriamo in folla a cantare osanna incompresi, meditiamo in cuor nostro la dolce preghiera della riconoscenza.

La Critica, o signori, è la sorella amorosa dell'Arte; è l'araldo fedele dell'Arte; è la rivelatrice dell'Arte. Perchè sorella, perchè araldo, perchè rivelatrice, ha strettissime affinità con lei: sorella, ha con lei simiglianza di fattezze; araldo, ne indossa i colori e ne presenta baldanzosa lo stemma; rivelatrice, ne palesa l'essenza perchè di questa si è tutta innanzi imbevuta. Nè concederemo che, mentre l' Arte sia una mirabile fanciulla, da rammentare quella mistica Matelda che nel Paradiso terrestre Dante vide cogliere a piene mani i fiori, la Critica sia invece, sebbene sorella sua, una matura virago, inasprita dal non essere stata richiesta d'amore, sdegnosa d'ogni dolcezza, arcigna, schifiltosa. Ma vedremo le due sorelle avvinte per la mano, unite così dal vincolo familiare come dall'affetto profondo, più sorridente e gaia l'una, più pensosa e severa l'altra; inseparabili, tanto perchè non vogliono separarsi mai, quanto

perchè non può quella pensarsi altrimenti che congiunta con questa. Così a noi spesso giova ammirare due teneri profili di giovinette leggiadre, o sorelle o amiche, o sorelle e amiche insieme, piegarsi l'una su l'altra in modo che i riccioli si mischiano dalla duplice curva delle teste vezzose. Ninon o Ninette? si chiederà quel povero innamorato nella delicatissima commediola di Alfredo De Musset: ho da amare Ninon o Ninette? sposarle non posso tutt'e due: chi delle due ho da sposare? E il sospiro del cuore irresoluto sarà ancora un omaggio alla grazia incantatrice di un gruppo dove convergono le bellezze di due corpi per irraggiare dallo spirito di un'anima sola.

Per buona sorte noi non siamo nel caso di Silvio irresoluto: siamo piuttosto in quello di lui, mentre, avendo in moglie da Laerte la gentile Ninon, consegue la gentile Ninette in cognata e sorella. E neppure abbiamo punto bisogno di difendere il nostro doppio innamoramento con le argomentazioni lunghe e cavillose onde il conte Guidubaldo Bonarelli difese nel Seicento la sua Clelia, innamorata a un tempo de' due pastori che l'avean salvata dal Centauro, e da quell'amore condotta sino a tentare la morte. Non pur ci è lecito amare la Critica e l'Arte insieme, senza volerci uccidere pei rimorsi, ma non possiamo

amare l'una senza amare, con lei e per lei, l'altra. Per tacere di altri grandi, non fu Dante, quale egli fu, il poeta massimo e un critico che sorpassò i tempi suoi e prevenne e preparò l'avvenire? non fu il Petrarca il padre dell'Umanesimo, e dotto per ciò nell'illustrare tanta parte delle lettere e della civiltà antica? non seppe il Tasso difendere da critico quella *Gerusalemme* che aveva fatta sua con la poesia? e il Foscolo? e il Manzoni? e il Leopardi? e il Carducci? e il Pascoli? Tradizione dell'Arte d'Italia appare in ogni tempo il felice connubio tra l'ispirazione e il ripensamento. Le nostre piante vigoreggiano e si ringentiliscono anche per industria d'innesti. Che se qualcuno, come l'Ariosto, nasconde sotto l'iridescente velo dell'Arte propria tutto il lavorio che lo condusse agli effetti voluti con la magia dei disegni e dei colori, prima o poi verrà un Pio Rajna che rivelerà, studiando le fonti dell'*Orlando Furioso,* come anch'esso il fantastico inventore procedesse, guardingo e sapiente analizzatore delle invenzioni altrui, fino alla determinazione ed espressione delle fantasie sue proprie. Non altrimenti accadrà, quando che sia, alla critica latente di Gabriele D'Annunzio: ed io gli auguro, o signori, così un *Orlando Furioso* come un Pio Rajna.

III.

Molte conseguenze potremmo trarre da quanto abbiamo notato fin qui. Una sarà questa, che la Critica è opera d'amore. Un'altra sarà questa, che non si può essere critici senza essere artisti, nè artisti senza essere critici, sebbene talvolta non si scorgano a prima vista le relative qualità.

Opera d'amore: cioè contemplazione, ammirazione, vanto, dimostrazione del vanto che spetti alla bellezza: e però un affissarsi tutto, un sentire profondamente, un affermare risoluto, un argomentare logico, prima per impadronirsi della visione tesoreggiandola nell'animo nostro, poi per suscitarla negli animi altrui sì che divenga un tesoro largito a quanti più si può. Ma opera d'amore sono altresì il custodire e il difendere ciò che ci è caro, il propugnare e diffondere ciò che vogliamo, il combattere e debellare ciò che sembra nemico alla nostra idealità. Cristo non fu meno amante quando carezzò le teste de' fanciulli, quando sorrise alla Maddalena, quando impose a Lazzaro che sorgesse e si movesse, di quando con mano armata di flagello cacciò dal

Tempio i profanatori. “Guardatevi dall'ironia, o critici! Di tutte le disposizioni dello spirito la meno intelligente è l'ironia!„ esclamava ed ammoniva un Santo Padre della Critica, il Sainte-Beuve. Qui bisognerebbe distinguere ironia da ironia; e il Sainte-Beuve medesimo non avrebbe certamente affermato in quel modo reciso, se si fosse rammentata l'ironia di Socrate. Ma insomma, trascurando l'ironia che potrebbe dirsi dialettica, e osservando l'altra che potrebbe dirsi polemica, assentiremo al Sainte-Beuve, maestro anche nel servirsi di quell'arme, che essa non è da adoperare se non in certi casi estremi, e per pochi istanti, nella causa aperta, leale, animosa, per cui il critico va militando. Lancia, spada, mazza ferrata, restino al cavaliere della Critica, pur che ministri i gran colpi in pro d'una fede alta e sincera, e si valga della forza secondo tutte le buone regole e soltanto quando la forza occorra. Lasciato a Morgante il gran battaglio, lasciato al granchiolino che uccise Margutte il veleno, sia, al bisogno, Orlando, e impugni Durlindana; sia al bisogno Astolfo, con lo scudo incantato, col corno dal suono che volge e travolge in fuga, con la lancia che tocca e rovescia d'arcioni, con l'Ippogrifo che sale nell'aria e sovrasta dall'alto gli sciagurati avversarii. Se non che, da buon cavaliere, non ricorrerà alle armi umane e alle sovrumane se

non allora che non ne potrà fare a meno: e l'impresa sua d'amore consisterà piuttosto nella ricerca della Coppa miracolosa, nel ritrovamento della Bella che sta per essere divorata dal mostro, nell'esaltazione della Dama e dell'Imperatore. Egli indossa i colori d'un'idea, la Bellezza; imbraccia uno scudo dove splende a lettere d'oro il motto “ Per l'Arte „; va in traccia, talvolta pugnando, di ogni causa giusta, di ogni causa bella; e avrà il suo premio soltanto dal vederle, anche per merito suo, vittoriose.

Esaminiamo ora l'altra conseguenza cui giungemmo: l'indissolubile legame, o piuttosto la sostanziale identità, dello spirito critico e dello spirito artistico.

Rileggo in un vecchio articolo, del 1856, ciò che dicevano allora, per bocca di Augusto Vacquerie, i seguaci di Victor Hugo: “In fondo Critica e Poesia son la cosa medesima. I cervelli fatti bene risolvono la meditazione in ispirazione come gli stomachi sani risolvono il cibo in sangue. Ogni poesia non è che una critica in atto. „ Un libro di Benedetto Croce, che ha per molte e giuste ragioni conseguito rapida diffusione e autorità, ha in questi ultimi anni integrato e affermato scientificamente quell'istintivo concetto. Giudicare un'espressione bella (egli ha soggiunto), è riprodurla in sè: l'attività giudicatrice (dice e

dimostra egli), quella che critica e riconosce il bello, è la medesima attività che lo produce: la differenza (prosegue) non è nell'attività, ma nella diversità delle circostanze; trattandosi una volta di produzione e un'altra di riproduzione estetica. Onde (conclude) se chiamiamo genio l'attività produttrice, e gusto l'attività giudicatrice, noi potremo affermare che genio e gusto sono sostanzialmente identici.

IV.

Consentitemi di svolgere qualche esempio che vi chiarirà le idee del Croce. Eccoci dinanzi a un affresco dell'Angelico nel convento di San Marco. Cristo, avvolto in un candido paludamento, entro una luce che gli raggia d'intorno, si leva su risorgendo dal sepolcro e allarga le braccia a benedire gli uomini tutti. Ciò che il Beato dipinse, mormorando una preghiera e con una lagrima negli occhi, è divenuto un'espressione vivace ed efficace della sua intima visione. E noi restiamo muti lì innanzi al capolavoro, e ci facciamo insistenti a guardarlo, e più lo guardiamo più assimiliamo di quell'anima che vide da prima l'immagine trionfatrice: traverso i mezzi tecnici dell'arte, ciò che era un'ideale intuizione del pit-

tore, ciò che era il sentimento del monaco, ciò che era l'essenza sua spirituale, trapassa dalla parete entro noi. Oh maravigliosa conquista! Noi, uomini del secolo XIX, senza essere beati per santità, senza poter sperare di diventarlo mai, forse senza pretendere nè punto nè poco a quella consacrazione della fede in Cristo, noi distratti da tante cure, gravati da tante necessità, crucciati da tanti disdegni, noi ci trasformiamo per un istante in Fra Giovanni da Fiesole, e, per lui risalendo i secoli, siamo alcun poco un domenicano fervente, una pia anima, del secolo decimoquinto. Solo per ciò possiamo sentire, solo per ciò giudicare, chi l'Angelico sia, che cosa sia e valga quel suo Cristo benedicente.

L'armonia monta quasi a ondate incalzanti su per una spirale vertiginosa che dalla Terra sale, sin dove?, lassù lassù in qualche cielo di luce; e intanto lo spasimo forsennato stringe, contorce, spezza, il cuore della donna innamorata che vede morire l'eroe suo, l'amor suo. Tristano muore: e il lamento d'Isotta su lui cresce ansante, angoscioso, straziante. — Non più, non più; cessi una volta quel lamento! — stareste per esclamare, se nel tempo medesimo tutto l'essere vostro non invocasse: — oh ancora, oh ancora! ch'io pianga con te, o Isotta, il tuo nobile Tristano! — Per qualche istante noi sentimmo, noi

ci esprimemmo, o signori, con Riccardo Wagner, come se avessimo la sua stessa bramosia del mondo eroico e fantastico, e come se la musica fosse anche per noi il più dritto e il più solenne linguaggio per ridire le maraviglie di quel mondo, non accessibile altrimenti ai profani.

Paolo e Francesca, mentre vengon turbinosamente trasportati per l'aere maligno dalla bufera infernale, si soffermano innanzi a Dante; e il racconto pietoso della passione ci trattiene insieme con lui ad ascoltare, con un misto di sentimenti, ammirazione, compianto, timore, così che proviamo e la curiosità del poeta e la pietà che egli ebbe e il pensiero che lo prese per sè medesimo:

"*.... Oh lasso!*
Quanti dolci pensier, quanto disio
Menò costoro al doloroso passo!"

Dante ci ha vinto per tal modo che, senza accorgercene, ci siam fatti lui. E qui mi valgo delle precise parole del Croce: "Come si potrebbe giudicar da noi ciò che ci restasse estraneo? Come, ciò ch'è prodotto di una data attività, potrebbe giudicarsi con un' attività diversa da essa? Il critico sarà un piccolo genio, l'artista un genio grande; l'uno avrà bisogno dell'appoggio dell'altro: ma la natura d'entrambi dev'esser la stessa. Per giudicar Dante noi ci dobbiamo levare

alla sua altezza: empiricamente, questo s'intende bene, noi non siamo Dante, nè Dante è noi; ma, in quel momento della contemplazione e del giudizio, il nostro spirito è tutt'uno col suo, e in quel momento noi e Dante siamo una cosa sola. In questa identità è la possibilità che le nostre piccole anime risuonino con le grandi, e s'aggrandiscano con esse, nella universalità dello spirito. „

Troppa grazia! sfuggirà forse detto a questo punto da chi crede o vuol far credere d'essere un critico soltanto perchè rende conto via via delle sue fugaci impressioni a lettori svogliati, i più, e impreparati. Ho da diventare Dante io? e il Wagner? e l'Angelico? E se io non divento nessun di loro tre, la colpa non sarà dunque di chi doveva trasformarmi in sè e non vi è riuscito? Rispondiamo, come quel buon Goffredo di Buglione che opponeva la calma del senno agli accorgimenti furbeschi e alla protervia insolente, rispondiamo liberi sensi in semplici parole, agli altri e a noi stessi.

V.

È un inganno il nostro, di noi scrittori e lettori, uno strano inganno, ogni volta che titoliamo di critica le colonne di giornale o le pagine o la lezione dove di un'opera sia data un'idea approssimativa, con qualche encomio o qualche biasimo più o meno giustamente assegnati, senza che l'opera riviva in noi, ci occupi, divenga nostra davvero. Il mestiere che dalla cattedra, dai periodici, dai libri, qualcuno eserciti di richiamare l'attenzione su parte almeno di ciò che fu prodotto o su quanto si produce di giorno in giorno, è, se uno lo eserciti con rettitudine e con bravura, un onorato e utile mestiere: ma ben poca attinenza ha con la Critica. Chi va attorno per gli alberghi e per le botteghe a mettere in mostra i campioni, non è il proprietario nè il direttore della fabbrica; è un commesso viaggiatore. Chi sulle porte delle città o nei mercati vigila che non vi entrino commestibili che non sieno buoni, non è un medico nè un giudice, è un gabelliere. O commessi viaggiatori, o gabellieri della Critica, continuate, chè ben farete, a rendere servigi fidati

e onesti agli editori e ai compratori: abbiam bisogno di commessi che divulghino la notizia delle merci e i prezzi di fabbrica, abbiam bisogno di gabellieri che non lascino vendere funghi velenosi, frutta marce, carni con la trichina; e vi saremo grati se vi sapremo tali da non cercar mai d'imbrogliare le fabbriche, il Comune, gli acquirenti: ma non vi arroghiate d'essere partecipi di quella dignità che solo ad altri pochi si spetta. Sarete forse anche fatti cavalieri, ma non siete voi i cavalieri della Tavola Rotonda nè i Paladini di Carlo.

Mi volgo da un'altra parte. Saranno forse critici, più che costoro, quelli che, non soltanto s'indugiano essi per lunghi anni, per tutta la vita, a raccogliere i frammenti delle età che furono, ma stimano che altro più e meglio non possa farsi che porre su ogni frammento un cartellino calligrafico e un numero d'ordine, e allogarli tutti, in una serie sterminata, dentro le vetrine d'un infinito Museo? Anche questi, se pazienti e diligenti, compiono certamente un utile officio: e, come degli altri potremo talvolta pregiare l'ingegno agile e pronto, così di questi pregeremo talvolta l'oculatezza e l'abnegazione. Ma Critica mal si arrogano essi di fare; se quelle pietre, quelle ossa, quelle parole raccolte e ordinate, non si raggruppano dentro la mente loro armonica-

mente, vitalmente, in una ricostruzione dell'edifizio, dell'organismo, del poema, che perì; se il passato non ha in loro degli ideali risuscitatori che ne concedano a noi tutti di vederlo ancora presente ed in atto.

Chi corre per pianure e per colline con la velocità d'un treno direttissimo, per quanto stia continuamente al finestrino, non vede, nel succedersi troppo rapido e unilaterale delle vedute, non vede il paesaggio nè può giudicarne altrimenti che dandosi l'aria di sapere ciò che non sa. Chi sta seduto lì sempre al microscopio e osserva solo una minima particella della vita, che sotto l'occhio fisso gli s'ingrandisce smisuratamente, quegli parli di ciò che ha visto, e non d'altro, e si guardi dal confondere l'universo col microcosmo che padroneggia in condizioni artificiali e per l'ora sì breve di un esame relativo, oltre che al tempo e allo spazio, anche alle forze sue di uomo e di scienziato.

Altro è registrare le proprie impressioni passeggiere, o le proprie sparpagliate osservazioni, ed altro esaminare, intendere, coordinare, vedere nel complesso, e giudicare. La colpa non è mai del fatto in sè, non è mai dell'opera. Se non si riuscì a osservare bene, e a sentire a fondo, ciò in ogni caso dipese dalle facoltà visive, sentimentali, intellettuali, del critico. Prima d'accusare le forme della

Natura e dell'Arte, faccia egli un po' d'esame di coscienza, e confessi schiettamente a sè medesimo se si era dato tutto, se aveva amato, se aveva voluto comprendere in sè quello che stava fuori di lui, se insomma ei si era fatto degno di una sintesi organica e di un'essenziale partecipazione. La vita della Natura e dell'Arte è tutta quanta degna di studio; il bello e il brutto, come il grande e il piccolo, come il luminoso e il tenebroso, non è che un fenomeno di relazione: tocca al critico profondarsi, di là dalle parvenze, nelle essenze, e pur dal brutto, dal piccolo, dal tenebroso, trarre quanto meglio resulti proficuo alla piena intelligenza e comprensione della Vita.

VI.

Il campo della Critica si dilata per tanto, e cresce di fecondità. Non più solo i nobili corpi, le forme perfette, i capolavori, si meritano studio vigile e amoroso; ma anche ciò che a noi sembri men puro, meno eletto, infelice. La storia naturale, la storia civile, la storia artistica, nulla escludono fuor da' loro confini; vogliono, invece, abbracciare tutto e dare a tutto il dritto di cittadinanza. Chi ammira alcuni fenomeni della vita vegetale e animale perchè appariscono più specialmente vistosi e stupendi, rammenti che non vi si giunse, nello svolgersi per lentissime età, se non di grado in grado, di modificazione in modificazione, di adattamento in adattamento, da fenomeni antecedenti e che furono stupendi pur essi. Sapere come una cosa si è andata formando è quasi quasi sapere che cosa ella sia; è, per lo meno, necessario, per sapere che sia, sapere come si formò. Chi ammira alcune incarnazioni del mondo intellettuale ed estetico, qualche capolavoro cioè della parola, della scultura, della pittura, dell'architettura, rammenti che non vi si giunse, se non traverso a infiniti stadii di civiltà, e per opera di tentativi infiniti cui porsero la mano chi sa quanti minori e quanti

minimi artefici. Sapere come un dato tipo delle forme estetiche si determinò, è quasi quasi sapere che cosa siano i migliori esemplari di quel tipo; è, per lo meno, necessario, per sapere che cosa sieno, sapere come si andarono di volta in volta determinando.

Quindi il critico non può non essere uno storico. Restando ferma la dimostrazione del Croce, che unico è il fondamento dell'Arte e della Storia, l'intuizione, è del pari vero che, salvo (se pure è da far l'eccezione) salvo l'Arte contemporanea, odierna, frutto immediato della nostra presente civiltà e rispecchiamento della vita che viviam noi, negli usi, negli affetti, nei concetti, ogni espressione artistica del passato ci sfuggirebbe o in parte o totalmente quando per virtù della Storia non avessimo il modo di risalire alla civiltà e alla vita che furono. La Storia sovrappone all'anima nostra, via via che occorra, quasi un'altra anima artificiale, che ci rende contemporanei ai lavori ne' quali ci vogliamo affissare. Leggendo la *Ginestra,* noi siamo dei pessimisti scorati della prima metà del secolo XIX; leggendo il *Giorno,* siamo dei filosofi enciclopedisti e cristiani del secolo XVIII; leggendo la *Gerusalemme,* siamo cavalieri e cortigiani del secolo XVI; leggendo il *Decamerone,* siamo de' gaudenti che affermano, dopo l'ascetismo, il dritto delle membra sane; leggendo l'*Eneide,* siamo

nella società d'Augusto imperatore romano; leggendo il *Simposio*, siamo nella spirituale brigata di Socrate e di Platone, là in Atene, nella raggiante incivilitrice.

Soltanto la Storia ci consente di vincere la resistenza che inesorabilmente serrerebbe fuori dalla contemplazione dell'Arte passata gli spiriti pur desiderosi di ammirare. La lingua, la tecnica, la religione, la filosofia, tutto cambia da secolo a secolo, da un'età a un'altra età; nè intendiamo e gustiamo gli scrittori greci, latini, e i nostri antichi italiani, i grandi stranieri, altrimenti che perchè gli storici registrarono e c'insegnano quanto è necessario a superare l'ostacolo della grammatica, della metrica e dei modi d'esecuzione e di espressione, delle credenze, dei sentimenti, diversi da ciò che è l'abitudine nostra. Gli affreschi di Giotto han la prospettiva ed han la disposizione delle figure così da impedire, a chi non vi sia preparato, la retta percezione e la piena intelligenza dell'opera. Senza avere accanto il suggeritore che commenti e dilucidi, anche i più "moderni" episodii della *Divina Commedia*, resterebbero lettera morta, o poco o nulla vivace. Impossibile poi, quando si vogliano gustare lavori di società e di età più remote, poter fare a meno dei soccorsi che soltanto la Storia dà. I grandi poemi indiani sono quasi inaccessibili al grosso dei colti lettori, i

quali pure ammirano e gustano l'*Iliade* e l'*Odissea*, perchè procacciarsi una coscienza da Indiano antico è ben più difficile che vestirsi al bisogno la coscienza di un Greco ascoltatore dei rapsòdi.

VII.

A considerare la cosa da questo aspetto, io arrischierei, se non temessi di abbassar troppo la dignità della Critica, un paragone; e la raffigurerei in una cotal macchina volante (non ancora inventata nè, credo, inventabile mai) su cui l'uomo potesse spostarsi rapido nello spazio e nel tempo, e divenire presente e contemporaneo là dovunque egli volesse assistere a uno spettacolo d'Arte. — Moviamo, o mia docile macchina, le direbbe il curioso viaggiatore, e recami tu tra coloro che applaudiscono oggi, presso a Ferrara, con la corte di Alfonso duca (siamo nel luglio del 1573), l'*Aminta* di Torquato Tasso. No, ho sbagliato, andiamo invece a ridere contro tutto e tutti, ascoltando, la sera del 27 aprile 1784, dagli attori della Commedia Francese, il *Matrimonio di Figaro* del Beaumarchais. Ma, da che ci siamo, perchè non darsi il gusto di un po' di atticismo genuino? Vola, e portami nel 424 avanti Cristo, là nel teatro d'Atene, dove si dànno i *Cavalieri* e Aristofane avrà il primo premio! —

A questo modo, fuor dai teatri, andiamo agili, infaticabili, sulle ali della Critica dove c' importa di andare perchè ne aspettiamo un divertimento, un insegnamento, un ristoro, un conforto. Tutto, perfino ciò che è lungi da noi così che da prima sembri impossibile farlo proprio, tutto diverrà di mano in mano nostro, purchè la guida sia sicura ed esperta. Fu detto che il critico è uno che sa leggere per suo conto e insegna a leggere agli altri: intenderemo che egli sa prepararci la mente e l'animo a veder chiaro il senso anche sotto i caratteri che ci resterebbero indecifrabili. Ogni età scrive e descrive sè stessa con certi suoi proprii caratteri in cifra; spetta al critico di valersi della storia per ricuperarne la chiave, ridurre la scrittura nelle lettere usuali, interpretarla, dilucidarla. L'Arte è un'immensa galleria di lavori e di capolavori d'ogni tempo, d'ogni luogo, d'ogni maniera: la Critica è la guida dotta e cortese che v' introduce, vi scorta, vi consiglia, vi ammaestra. Certo la guida campa sulla galleria; ma senza quella guida quanti mai potrebbero trar frutto della galleria? Con altra immagine, l'Arte è un tesoro di monete preziose in sè ma quasi tutte antiche o fuori di corso; la Critica è il cambiavalute che ve ne dà in danaro corrente il prezzo, quanto più gli è lecito, e vi permette di godere i vantaggi della moneta legale.

Nè basta. Perchè l' intuizione estetica, di cui tanto bene discorre il Croce, ha pur bisogno della dimostrazione scientifica, se vuole, dopo aver vinto, convincere. Il critico, dopo avermi fatto sentire la bellezza che di per me non sarei giunto a sentire, o mentre consegue in me quell'effetto vittorioso della sua intuizione superiore alla mia, mal pretenderebbe di lasciarmi pienamente pago con un equivalente, con un duplicato, dell'opera d'arte. Gli diremmo in tal caso: " Grazie, ci hai reso un nobile servigio; ci hai aperto gli occhi, ci hai illuminati; ma siam proprio sicuri che ciò che ora vediamo sia l'opera dell'artista e non piuttosto l'opera tua? " Qui, o signori, qui è il punto dove a me sembra che di nuovo intervenga la scienza a corredo e sostegno di quell'intuizione prima; e dove la Critica si trovi essere di nuovo storica ed estetica insieme.

Per affermare che un sonetto del Petrarca è perfetto, io critico comincerò dal farlo apparire perfetto agli altri quale è a me, e ciò conseguirò con l'intuizione mia che passi negli uditori o nei lettori: ma, espressa o sottintesa che la dimostrazione sia nei singoli punti, dovrò raffrontare i quattordici endecasillabi di Messer Francesco con le migliaia di altri endecasillabi che si fecero prima e intorno e dopo di lui per convincere me e gli altri che la melodia di esso sonetto è tale

che nulla si ha da desiderare di meglio nella corrispondenza dei suoni col senso; dovrò raffrontare ogni singola frase, ogni singola parola, con le migliaia delle frasi e delle parole che men bene e felicemente avrebbero potuto in qualche modo prestarsi a dire press'a poco lo stesso; dovrò raffrontare ogni immagine con le migliaia d'immagini che pur si offrivano al poeta e che egli disdegnò perchè men confacenti al caso suo; dovrò raffrontare tutta la compagine del sonetto, metricamente, linguisticamente, fantasticamente considerato, alle centinaia o migliaia di sonetti possibili su quell'argomento.

C'è da morire dalla noia! direte voi; e avrete ragione. Per ciò l'eccellente critico, ad esempio, il De Sanctis, nel trattare del Petrarca, o il Carducci, nel trattare della tecnica pariniana, si guarderanno bene dall'opprimerci con l'enumerazione dei singoli elementi del loro giudizio, e ce ne imporranno senz'altro la sintesi. Ma se uno, nel computare, sommi cinquanta con cinquanta e concluda cento, chi avrà da osservare che egli avrebbe più scientificamente operato se avesse detto: uno più uno, due; più uno, tre; più uno, quattro, e così via di unità in unità, sino a cento? La valuta non cambia se la moneta è collettiva e d'oro invece d'essere spicciolata e di rame.

VIII.

Signore e signori,

Va da secoli per il mondo una matrona che sulle carte da visita ostenta il titolo di Donna Critica, e non direi che lo abbia propriamente usurpato, ma vi confesso che io credo che troppo d'abuso vi sia, da parte sua, nel valersene. Costei è arcigna, meticolosa, imperiosa, insidiosa; umile coi potenti, si fa superba coi deboli; finge di proteggere l'Arte, e scrocca da lei quanto può. Si compiace di perseguitare i grandi scrittori, e spesso vi riesce sin che sono vivi; quando son morti, li esalta e si vale degli esempii loro per dare noia ai nuovi venuti. Detta leggi cervellotiche, su ogni genere di scrittura; pretende imporre agl'ingegni che si modellino sui precetti che ella dà. Tanto sa fare che qualcuno di quando in quando, anche tra i migliori, la subisce, bestemmiandola in cuor suo. Non ha fatto mai nulla di utile: ha fatto del male, col mortificare più d'uno e col sorreggere qualche altro che era debole in gambe e che ella, maligna, è riuscita

a far penetrare, come a guastar la festa, dentro la baldanzosa compagnia de' vigorosi.

Guardatevi bene dal confondere lei con la Critica. Questa non si dà sulla propria carta il titolo di Donna, nè assume arie di protezione, nè s'impanca a profetare le bellezze che saranno; delle già prodotte si contenta, e procura ne godano tutti o quanti più si possa. Giovane, è, bella, leggiadramente pensosa. L'altra è attempata, brutta, pedantescamente chiacchierona.

Fuggitela, per carità; e salvatene voi stessi, i figliuoli, gli amici. Critica sarà forse anche lei, per qualche stilla di sangue avito; ma il suo vero nome ormai, nelle scuole e fuori, è Retorica.

L'ARTE
E LA SUA AZIONE SOCIALE

DI

ALESSANDRO CHIAPPELLI.

Dal secolo che noi abbiamo composto nel sepolcro, e — potrebbe dire l'anonimo Manzoniano — con tutti gli aromati delle nostre parole e con tutti i lintei dei nostri scritti imbalsamato per l'immortalità della storia, passò in retaggio al secolo neonato quell'irrequieto anelito al poi, quel protendersi di tutto l'essere nostro verso una parola di vita, che noi chiediamo, coll'anima sospesa ed intenta, ora alle nuove onde sociali che battono violente alle rive della vita; ora alle scoperte scientifiche che sieno rivelazione dei misteri profondi della natura e alle invenzioni tecniche che sieno promessa di grandi trasformazioni civili; ora a nuove ed originali forme dell'arte che illuminino e consolino la vita; ora alle ravvivate fonti delle idealità religiose che dissetino l'anima. Tutta la forza di tensione dell'anima antica verso la felicità oltremondana noi abbiamo convertita nella aspettazione d'un migliore avvenire umano, d'una vita sulla terra più gloriosa e più felice, che noi sollecitiamo impazienti, e sovente immemori che la storia, come la natura, non ha fretta, e che i

suoi giorni sono secoli. Non mai forse come nell'età nostra, età di preparazione e di germinazione, fu così acutamente e dolorosamente sentita la dissonanza fra l'ideale della vita verso cui l'anima si tende tutta, e il disagio della realtà in cui ci muoviamo e viviamo. Qualcosa dell'anelito messianico, passato nell'anima occidentale, rivive in noi. Ma da codesta antitesi fondamentale che costituisce la *stimmung*, o il timbro della cultura moderna, si diramano poi tutte le altre fra cui s'è dibattuto il secolo declinato all'occaso, fra cui è sorto il secolo inaugurato. Forse esse accennano, fin d'ora, lontanamente a comporsi in una superior forma d'equilibrio [1]) che restituisca agli animi irrequieti l'antica armonia della vita. E certo segno di vitalità possente è questo stesso agitarsi fra opposte tendenze. Sono i conati dolorosi e fecondi della storia; sono i periodi in cui l'umanità sembra prossima a sciogliere il grembo doloroso per l'imminente generazione di nuove forme vitali; e noi tutti, operai del pensiero e uomini d'azione, siamo cooperatori ed aiutatori, spesso inconsapevoli, di codesto parto augurato.

Ma intanto codesta polarità di forze discordi, derivante dal contrasto fra l'uomo antico ed il

[1]) Mi sia lecito riferirmi a quanto ne ho scritto in due articoli della *Nuova Antologia* 1902 e nel mio libro *Voci del nostro tempo*, Palermo-Milano, 1903, p. 8 e segg., 290 e segg.

nuovo in noi, quasi che, come dice Fausto a Wagner, alberghi nel nostro petto una duplice anima, si ramifica e si molteplica in mille forme. Nell'antitesi fra il dilatarsi degli ideali e dei sentimenti diffusivi e sociali e il risorgente individualismo; fra lo spirito democratico naturalmente parificatore e il culto rinnovato degli eroi e dei dominatori, che dall'*Hero worship* del Carlyle va degradando fino alla *blonde bestie* del Nietzsche; fra la tendenza ad un ordinamento giuridico della società internazionale e l'irrompere dell'imperialismo conquistatore; fra il culto risorgente della forza e il sentimento progressivo della giustizia; fra il liberalismo economico, tuttora resistente, e il protezionismo restaurato; fra il crescente spirito cosmopolitico e il sentimento nazionale riacuito; fra il socialismo accomunatore ed accentratore e le forze anarchiche e disgregatrici. Ai quali contrasti reali della vita, si aggiungono e si congiungono tutte le antitesi ideali. Accanto alla valutazione incondizionata della intellettualità, proclamata già dalla scienza progredita e dominatrice, il rinascente bisogno di dar corso ai valori morali e alle virtù affettive e direttive della vita; accanto all'abito critico della mente, frutto della saturazione scientifica dell'atmosfera ideale in cui viviamo, un rinnovato bisogno di ritornare alla spontaneità primitiva dell'arte, una rinascita della religiosità e della

sensibilità del mistero, che giunge fino alle forme estreme del misticismo e dell'occultismo; accanto alla inquietudine del presente, che si allarga in pessimismo, un impeto innovatore animato da una fede incondizionata nel pregio della vita e nel progresso umano; accanto all'utilismo pratico sitibondo di ricchezza e di agi, il tenace ed amoroso rispetto delle cose antiche, e il rifiorito idealismo estetico.

Raccogliamo, di grazia, la nostra attenzione sopra una di queste antitesi, forse la meno dilaceratrice nel campo della vita, ma, non meno delle altre, significativa del tempo nostro, e scendente colle sue radici fino alle più riposte fibre del nostro essere; intendo dire la dissociazione odierna fra l'arte e il lavoro. Chi istituisse una diagnosi penetrativa del nostro stato sociale, troverebbe che noi abbiamo di fatto decomposta la totalità dell'essere umano, e disgregata l'unità della vita. Ciascuno di noi, lavoratori della mente o della mano, intento all'opera propria e muovendosi costantemente nell'orbita della sua specialità, è quasi una parte deformata d' uomo, un essere incompleto, un frammento divelto dal suo tronco naturale. Quel sano e gagliardo equilibrio fra l'esercizio delle forze fisiche e delle spirituali, fra il pensiero e l'azione, fra la idealità e la vita, di che ci dettero imitabile esempio i Greci e gli uomini eccelsi del Rinascimento, uomini anch'essi

di penna e di spada, politici e scrittori, artefici e scienziati, solo pochi grandi fra i moderni (il Bismarck e il Gladstone, per esempio) hanno saputo ricomporre in sè. Egli è che alla divisione del lavoro nella tecnica industriale, condizione grande di progresso, ha risposto la crescente specificazione delle scienze, visibile nell'insegnamento sempre più frazionato dei nostri istituti di cultura; e nella vita pubblica la soverchia distinzione dei poteri, e quella separazione della Chiesa dallo Stato che in Italia, dietro la formula cavouriana, ha condotto ad escludere dalla coscienza civile la vitale questione religiosa, trasformando la nostra neutralità religiosa in una vera nullità religiosa. Lo stesso fenomeno si riproduce nel conteso ed anelato campo dell'arte, colla divisione estrema dell'una arte dall'altra, e collo spegnersi di quel sentimento di solidale colleganza onde un'opera, nelle epoche gloriose, nasceva dalla collaborazione di tanti artefici, e la pianta dell'arte spingeva le sue radici nel suolo comune della vita popolare. Noi, ossequienti alla legge d'evoluzione, che è specificazione ed eterogeneità progressiva, abbiamo spesso dimenticata l'unità e il consenso organico delle funzioni, ed abbiamo uccisa la vita.

Certo, si va ora risvegliando, in tutta la coscienza moderna, il bisogno di restaurare la unità armoniosa della vita dietro l'esempio della scienza, la

quale, mentre sempre più si specifica, sa che la specificazione non è che ramificazione, nè forse è mai stata negli alti intelletti così consapevole della sua unità organica come oggi. Rinasce vivace il bisogno di fare nella vita la debita parte alle esigenze del sentimento e alle forze più profonde dello spirito per correggere il despotismo della ragione; di equilibrare colla intellettualità le forze morali restituite in onore (e lo Spencer medesimo nell'ultima opera sua mostrò di sentirlo); di riconoscere, insomma, che la scienza non ha l'ultima parola nella direzione della vita. E così anche nel regno dell'arte, appena visibile, s'è andato delineando un movimento inteso a reintegrare l'unità primitiva delle arti, quale appariva nel tempio greco e nella cattedrale gotica. La riforma del dramma musicale, secondo l'ideale del Wagner, mirava appunto a codesto segno, e su quella via accennò talora a seguirlo il D'Annunzio. Ma ognun sa quali sorti sien toccate alla riforma wagneriana; perchè le tendenze ancora più vive ed operative sono pur quelle che conducono verso la scissura fra la musica e il dramma, e preparano forse il trionfo assoluto della musica puramente sinfonica. Lo sforzo stesso nella poesia moderna, visibile nel D'Annunzio e in altri, di fare della poesia una scultura, una pittura e una musica; o nel Wagner medesimo di dipingere musicalmente, come nello squi-

sito *Waldweben* del Siegfried, significano il rinato bisogno di fondere la disparità delle arti, e di vincere la prevalenza odierna della loro separazione.

Questa stessa tendenza dissociativa ha generata la secessione dell'arte dal lavoro. Lo svolgimento grandioso della industria tecnica, quella che il Carlyle disse l'epica dei nuovi tempi (la quale non è più "uomini ed armi„ ma "uomini e macchine„), ha fatto sì che, trovandosi il lavoratore quasi addetto all'ordigno meccanico nelle officine, e ad essere quasi una ruota di quel congegno inanimato, il lavoro abbia via via perduto ogni lume d'ideale; mentre all'arte, non servendo essa oramai più che alla dilettazione di pochi eletti della fortuna, nè esercitando essa più quasi l'antica funzione pubblica e la larga azione popolare come quando la pianta dell'arte era tutta in fiore, è venuta meno ogni virtù e forza di lavoro. Ora, se è vero che non può tenersi condizione degna del lavoratore la degradazione sua in strumento di produzione, — salvo che non si voglia stabilire l'equazione fra lavoro e dolore; — e se ufficio degno dell'artefice non può essere quello di produrre opere che servano a solo adornamento di salotti eleganti o al godimento estetico di angusti, se anche eletti, cenacoli intellettuali, è manifesto che l'antitesi aspra e violenta fra il lavoro cieco e l'arte raffinata ma astenica, è un fenomeno anormale e doloroso; poichè se il lavoro senza l'arte

è cieco, l'arte senza la forza del lavoro è vuota.

E di qui trae alimento nuovo a riaccendersi la questione sull'avvenire della poesia e dell'arte. Lungo il secolo che vedemmo morire, riapparve il dubbio in un lamento, vario di suoni e di accenti. Sono oramai lontani dall'anima nostra i tempi in cui i poeti rimpiansero il tramontare delle leggiadre forme del mito e dell'ideale classico. Dal *Sermone sulla Mitologia* del Monti contro i romantici, dall'elegia del Leopardi alla Primavera, dai Canti dello Schiller e dell'Heine sui *Götter Griechenlands,* dall' " Hymn of Pan „ dello Shelley fino alle " Primavere Elleniche „ , alla " Chiesa Gotica „ e al " Clitunno „ del Carducci, fu un lungo rimpianto e " un desiderio vano della bellezza antica „, cui parve nemica ora la disadorna e incorporea idea cristiana, ora il nuovo realismo scientifico e " l'apparir dell'odioso vero „. E a noi non sembra più che un bel gesto oramai quello del Keats, anima in vita e in morte sorella a quella dello Shelley, quando in un banchetto privato un giorno bevve in onta alla memoria del Newton, perchè questi aveva distrutta la poesia dell'iride nei cieli; e il Wordsworth, presente, imprecava al naturalista che avrebbe visitata la tomba di sua madre per erborarvi. Lamentevole profezia sul tramonto della poesia e dell'arte codesta, cui fecero eco, più o meno espressamente, pensatori

e storici come il Macaulay, il Carlyle, il Ruskin, il Renan [1].

Ma la fede nella immortale perennità dell'arte, e dell'ideale suo inesausto ispiratore, non poteva essere distrutta nè diminuita dal vittorioso avanzare della scienza. La quale, anzi, avvolge sempre più di mistero l'anima umana, e vi dilata il senso della vita universa e dell'infinito. Nè ormai, " a farcene persuasi, occorrono più le nobili os-" servazioni del Giordani ai dialoghi del Leopardi, " o le mirabili pagine di Alessandro Humboldt, " o la parola fascinatrice di Paolo Bourget „. Tutto intorno a noi dice, ed ogni giorno con maggior eloquenza, che la scienza della natura, ove salga a quei vertici onde scopre tanta parte dell'universo, è quasi un cantico meraviglioso all'infinita natura, ed aspetta un altro Lucrezio che edifichi il nuovo poema delle cose. Così come l'analisi spettrale non ha distrutta la sintesi divina della luce, nè le ricerche dell'Helmholz sui suoni hanno nociuto alle composizioni polifoniche del Wagner; la critica storica non ha diminuita la bellezza del mito e della leggenda, che è insieme verità e poesia. Anzi poichè la poesia, secondo disse l'antico, è più seria e profonda della storia come quella che non ha bi-

[1]) Riferisco alcune parole del mio scritto " Il Socialismo e l'Arte „ nel volume *Socialismo e Pensiero Moderno* 2.ª ediz. Firenze, Lemonnier, 1899, pag. 122 e segg.

sogno di divenir fatto e realtà per esser vera, e la sua realtà sta nella medesima illusione che la genera, così non vi è lavoro di critica o analisi razionale che valga a romperne il perpetuo incanto.

Ed ecco dopo questa folata di inani lamenti contro la scienza, oramai trascorsa sui campi della cultura moderna, levarsene un'altra di più larga ala e d'impeto maggiore. L'invasione della industria meccanica e tecnica e lo spirito animatore di codesta grande produttrice della ricchezza, l'utilismo pratico del capitalismo speculatore, che dalle grandi officine urbane, per opera dell'industria agricola, dilata l'azione sua fino nelle campagne, trasfigurandone in linee uniformi l'aspetto un dì così pittoresco, suscitò questo doloroso stato d'animo, che ebbe la sua più alta espressione nel Ruskin e nei seguaci suoi, ed echeggiò fino nelle ultime pagine dello Spencer, a cui una signora americana, certo immemore delle parole di Xenia nel Gœthe:

> Amerika, *du hast es besser*
> *Hast keine verfallen Schlösser,*

diceva amaramente un giorno non esser degno d'abitarvi un paese ove non sieno ruine antiche ed abbazie diroccate [1]. Come l'epopea eroica, secondo disse argutamente il Renan, non è più possibile coll'artiglieria, così l'idillio dei campi parve violato dalla applicazione delle macchine

[1]) Spencer, *Fragments and Comments*, London, 1902, p. 5.

alla industria agricola e dal moltiplicarsi delle reti ferroviarie. Oggi nella aprica baia di Pozzuoli, sulle ruine marmoree delle terme antiche, si stende l'uniforme linea del cantiere Armstrong, e là dove Cicerone meditava serenamente le eleganze delle sue Accademiche, leva la sua nuda ossatura metallica una gigantesca grue di ferro a servizio degli armamenti navali. Non è meraviglia che nel primo irrompere della meccanica industriale colla borghesia sembrasse spegnersi ogni lume di poesia ed esulare dal mondo ogni forma di bellezza. Isterilito dissero ogni ideale fra le anguste e sterili consuetudini nuove; ogni nobile e classico stile invilito dinanzi al realismo brutale di una vita tutta volta all'utile e al tornaconto. E col declinare dell'arte, parve esalasse anche dall'anima umana quell'essenza sottile e imponderabile che costituisce la felicità. Era il tempo in cui il positivismo intendeva contenere l'ala del pensiero idealistico in nome della esperienza; e fra i classici e i romantici che si contendevano il campo dell'arte, s'assideva arbitro il verismo. Vinta la prima repugnanza, gli artisti, questi sacerdoti dell' ideale, s'acconciarono a ritrarre le inferiori forme della vita; ed avemmo il romanzo sperimentale, la celebrazione poetica di Afrodite pandemia, e un'arte figurativa non più figlia, sì ancella della natura. Se non che da queste strette, prima ancora del

pensiero, l'arte anelava a svincolarsi. E quando appena s'intravedeva che il positivismo angusto non poteva bastare più all'intelletto e meno ancora all'anima, l'arte fu, specie nell'ultimo quarto del secolo, uno dei più efficaci strumenti di codesta liberazione e della nuova rivelazione dell'ideale. Ed ecco i neomistici ed i simbolici nella letteratura; i preraffaellisti e gli adoratori dei primitivi nella pittura; mentre la musica polifonica richiamava ai cicli eroici del San Graal e ai Nibelungen, trasfigurandosi essa medesima in una nuova religione, di cui Beyreuth parve il santuario.

Ora che questo risalire alle forme antiche nell'arte, spinto presso alcuni fino all'arte preistorica, e a cui risponde nell'ordine del pensiero il richiamo, in varie voci, ora al tipo eroico del Rinascimento col Nietzche, o agl'ideali del medioevo col Brunetière, o alla semplicità sociale del Cristianesimo primitivo col Tolstoi, o al Buddhismo collo Schopenhauer e i nuovi teosofi, e all'isolamento dello stato di natura collo Stirner e i teorici dell'anarchismo [1]), — che questo ritorno, dico, non possa essere per l'arte uno stato durevole e vitale, non è intelletto sagace ed adusato al gran libro della storia che agevolmente non vegga. E già questo culto dei primitivi volge oramai visibilmente al suo tramonto, perchè manca in noi la semplicità

[1]) Stein, *Der Sinn des Dasein*. Tübingen, 1904, p. 150.

della loro anima religiosa; onde gli effetti formali di esso vanno oramai a perdersi nella decorazione floreale dei *cafés-chantants* e delle sale d'aspetto nelle stazioni ferroviarie. È questa un'arte che non tocca la vita; e quindi inetta a dare una forma di bellezza alla odierna società industriale.

Nè vale il dire col Guyau, per esempio[1]) — che non tutto è prosa nel mondo industriale; che l'uso del ferro può dare all'architettura motivi originali e linee artistiche nelle nuove costruzioni dalle membrature metalliche; che il simbolo e lo strumento stesso dell'industria moderna, la macchina, rinnovatore della vita economica, non è incompatibile colla bellezza; ovvero accendersi di entusiasmo per la bellezza di questa nuova arme, come fa qualche giovine critico il quale, ragionando delle nostre mostre artistiche, s'esalta in sè stesso alla vista di una pittura di paese, solo perchè l'artista vi ha indicata la linea suggestiva di un binario di ferrovia, o leva al cielo un quadro perchè ritrae le "macchine sotto pressione„ o perchè ci presenta, ritraendo l' "Avenue de l'Opéra„ di Parigi, il fremito della vita moderna[2]).

Non è questione per noi della materia che la

1) GUYAU, *L'art au point de vue sociologique*, p. 80 e segg., 1889. - *Problèmes de l'Esth. contemp.* 1884, p. 115 e segg.

2) MORASSO, *La Vita moderna nell'Arte*, pag. 213 e segg. Torino, 1904.

grande vita dell'industria e del lavoro possa offrire all'arte nuova. La vitalità dell'arte non sta nella materia che sceglie, sia nobile o borghese, o proletaria; perchè nel mondo dell'arte, come diceva lo Schiller, regna sovrana la forma. Argomento d'arte non è solo un mondo eroico o di grandezza ideale, bensì tutto ciò che vale, dovunque si trovi; salvochè il " dovunque „ non è il " qualunque „ e il " comunque „ del verismo. L'arte classica derivava i suoi soggetti da un mondo di misura e di grandezza ideale, dal mondo degli eroi, degli dèi e dei re. Più tardi si invertirono i termini, col sorgere della società borghese. E perfino l'olimpico Goethe disse una volta all'Eckermann che la buona società non può fornire materia di poesia [1]).

La questione invece sta in ciò: se lo spirito che anima e muove l'odierna vita del lavoro sia in sè medesimo avverso all'arte. E i termini del quesito allora si dilatano a tutto il movimento dell'odierna democrazia, che pare a molti il regno della non aurea mediocrità, l'universale depressione delle grandezze. È un male non nuovo nella storia. L'antico Eraclito, il Nietzsche dell'antichità, lamentava che i cittadini d' Efeso avessero bandito Ermodoro, il prestantissimo fra essi,

[1]) A. Symonds, " Democratic Art „ negli *Speculative and suggestive Essays*. London, 1893, pag. 264.

dicendo: “Non uno fra noi emerga: ma se alcuno vi sia, sia tale altrove e con altri„ [1]. Ed ecco levarsi fra i liberi spiriti, contro il volgo profano e l'uniformità democratica in nome dei diritti intangibili dell'individuo, un altro coro di voci; ove suonano note elegiache d'anime solitarie come Federigo Amiel, accenti satirici come nel *Pacchiarotto* di Roberto Browning, gridi di ribellione gagliarda come nel *Nemico del Popolo* dell'Ibsen, proteste amare di pensatori come il Nietzsche, vaticinii sconfortevoli di scrittori come il Renan e lo Strauss, annuncianti i nuovi Unni e i Vandali della società futura, più temibili degli antichi come quelli che vivono e prosperano in casa nostra.

E queste ed altre voci congeneri del giovane stuolo d'individualisti aristocratici parvero confermate per bocca medesima dei socialisti. Dalle loro file si leva una voce e dice: “noi non ab-
“biamo tempo per l'arte. La Musa contempla tran-
“quilla il presente, noi sollecitiamo l'avvenire.
“L'arte suppone appagati i bisogni elementari
“della vita; noi, invece, abbiamo fame, e vogliamo
“destare la coscienza della fame. Saziata che l'a-
“vremo nelle moltitudini lavoratrici, daremo il
“lauro ai poeti.„ Non aveva scritto lo Schiller: l'arte è serena e la vita è seria? Ora la vita è oggi

[1] HER., *Fragm.* 121, *Diels Fragm. der Vorskr.*, pag. 82. Berlin, 1903.

troppo seria, perchè ci possiamo dare il lusso di un'arte. Così dicono alcuni [1]). Se non che, ed altri fra i socialisti medesimi lo riconoscono [2]), l'uomo, il quale, per fermo, non può vivere di solo spirito, non vive nemmeno di solo pane. E per gustare i frutti dell'albero della vita (come ne ha diritto) bisogna abbia un'anima: e questa anima importa creare. Si provveda, senza dubbio, prima alle condizioni elementari dell'esistenza; ma se si vuol conseguire la pienezza della vita, è necessario dare ad essa un senso e segnarle un fine ideale. E il popolo lo sa, che spesso è per natura più idealista e più disinteressato dei suoi patrocinatori e dei demagoghi; i quali sovente non dubitano, nella loro furia demolitrice di cose antiche nelle città che amministrano, di togliere al loro caro popolo il godimento quotidiano di cose belle.

Nè solo si tratta di diritti, incontestabili d'altronde, a codesti godimenti spirituali, che, quasi pane di vita, a lui vengono largiti dal difuori; bensì di aver formata l'anima ad accogliere la luce dell'arte, ad esserne degni, a parteciparvi coll'atto vivo di essa e a cooperare alla creazione della bellezza. E nemmeno si tratta d'abbassare l'arte per accomodarla ai gusti popolari. Si tratta

1) Landauer, in *Neue Zeit*, n. 2, 1892.

2) K. Schmidt, "Socialismus und Kunst", in *Socialistiche Monatshefte*, n. 12, december 1903, pag. 927-34.

piuttosto di chiamare il popolo alla vita dell'ideale e di destarne l'energie creative, sopite o latenti. Poichè quante mai non sono le forze segrete dell'ingegno che rimangono nei fondi della vita sociale recondite ed ignorate, quasi fragranza di fiori alpini, non visti e non còlti, che si disperde inutilmente nei cieli! Ora a noi spetta di dare opera affinchè il sole della bellezza illumini non soltanto le alte cime della vita, ma consoli anche le valli piene di lagrime e di dolore: di far sì che il "prun rigido e feroce„ direbbe Dante, del lavoro, porti in cima la rosa fiorita della bellezza e dell'ideale. Il lavoro è, certo, un profondo e misterioso dovere; la maggior parte del quale, il plus-valore, direbbe il Marx, è per legge di natura dato agli altri. Il *sic vos non vobis* è condizione suprema della conservazione della specie, e perciò legge di moralità e di bene. Ma fate che dove ferve il lavoro nell'arse officine aleggi la luce serenatrice dell'arte. Fate che in certo modo l'operaio sia artista. Fate che dalle sue mani esca non soltanto l'opera meccanica, perfetta ma inanimata; bensì che quelle mani contraggano la consuetudine del plasmare opere belle, e in questo plasma l'anima senta di fare opera umana, e vi spiri un alito di sua vita e v'infonda un lume d'idealità. Sarà allora una gran chiamata d'anime il lavoro; e l'opera vostra una sublimazione del-

l'opera manuale nobilitata, verso le serene cime dell'arte.

Non mancano, è vero, oggi tentativi di alleare l'arte al lavoro, o di elevare questo verso quella, correggendo l'opera della democrazia industriale che dell'operaio ha fatto quasi una macchina. A ciò intendono tutti gli istituti d'arte industriale ed applicata, le scuole d'arti e mestieri, le società per l'arti, fiorenti in tutti i paesi civili. Le mostre dei loro prodotti si molteplicarono, dalla fondazione del Museo di Kensington fino all'odierna mostra di Milano. Le idee del Ruskin hanno largamente fruttificato. Ma gli è che quasi tutti i prodotti che escono da codesti provvidi istituti sono oggetti destinati al lusso ed al *comfort* privato dei prediletti della vita; cose, dunque, che l'operaio sa non essere per lui e alle quali rimane straniera l'anima sua. Onde vi manca quella partecipazione piena e volonterosa dell'artiere antico, il quale, lavorando per le cattedrali o pei palagi pubblici, sentiva una parte dell'essere suo perpetuata, in certo modo, nell'opera foggiata dalle sue mani. O io m'inganno, o l'arte industriale, per benefica che sia, non sarà mai arte grande e veramente educatrice, alimento vitale ed adeguato agl'inestinguibili bisogni ideali della coscienza popolare.

Tutt'al più, quest'alleanza che si va formando

oggi fra l'arte pura e l'arte decorativa potrà preparare lontanamente quell'auspicato connubio dell'arte col lavoro che l'individualismo infranse e che è ufficio delle nuove tendenze sociali il ricomporre; onde come la linfa vitale ascende verso il fiore per le fibre della pianta, così dall'imo fondo della vita e del lavoro lo spirito ascenda verso l'ideale della bellezza. E conviene che la coscienza popolare s'apra e s'espanda per molteplici vie verso la rivelazione dell'arte. Quanto meno oggi le moltitudini, che fuggendo la vita dei campi si vanno addensando nei grandi centri industriosi, godono della bella natura, tanto più giova che nelle città splenda anche per esse il sorriso dell'arte. Anche una piccola cosa, diceva il Ruskin, basta ad alimentare il senso della bellezza. Ma qui in Italia, l'alma madre delle arti, il santuario delle cose belle, è da augurare si moltiplichino le associazioni intese ad avviare e a guidare le plebi operaie alle visite artistiche nei giorni del riposo settimanale, quali sono in fiore nell'Inghilterra e in Germania, secondo il voto espresso dalla sezione di educazione sociale nell'ultimo congresso di Parigi[1]. Così possa questa milizia del lavoro e il popolo che del lavoro vive, immergere l'anima sua innumerevole nel lavacro salutare dell'arte;

[1]) V. il volume dello Skarzynski, *Le Progrès social à la fin du XIX siècle*. Paris, 1901.

onde, per virtù di questo battesimo purificata e detersa, consegua la cittadinanza nella patria degli spiriti. Imperocchè, come cantava John Keats,

A thing of beauty, is a joy for ever.

*

Ma non è tanto il popolo che ha bisogno dell'arte, quanto l'arte che ha bisogno del popolo: cioè, di quel largo consenso d'anime, senza cui nulla si produce di durevole e di vitale. Nè io voglio qui parlare della così detta arte sociale; di quell'arte che, traendo argomento dalla vita del lavoro, ne è quasi una santificazione; o ritraendone le miserie e le tragedie, adempie una grande opera d'amore. Codesta arte ebbe i suoi teorici e in parte i suoi ministri in Walter Crane, che disegnava nei suoi *Cartons for the cause* le allegorie comunistiche secondo lo stile del Botticelli, e in William Morris [1]; i suoi grandi apostoli in Giulio Dalou, e sopratutto in Costantino Meunier [2]. Nè le son mancati echi anche nelle nostre mostre d'arte, dallo “Spartaco„ di Ettore Ferrari, dal “Proximus tuus„ dell'Orsi al “Lavoratore della

[1]) V. l'opuscolo di W. Morris, *Art and Socialism*. London, pag. 464. Reeves, 1884.

[2]) Vedasi la magnifica pubblicazione di Camille Lemonnier, *Constantin Meunier et son œuvre*. Paris, 1904.

Zolfara „ dello Scarantino; dagli “ Schiavi bianchi „ del Tancredi alla “ Scuola del Dolore „ del Rossi, all' “ Erede „ del Patini e agli “ Sfrattati „ del Buemi nell'odierna esposizione milanese. A me basta notare che la figura del lavoratore è di per sè stupendo argomento d'arte. Il Meunier sentì che il lavoratore è il vero atleta dell'età moderna, e quasi una nuova forma d'eroe. Anche senza misurare la tensione della sua anima anelante, o senza scendere nel dramma della sua vita interiore, e guardandolo solo nella sua figura esterna, è l'uomo dai ritmi plastici, la cui bellezza sta in qualcosa di nuovo e di primitivo ad un tempo; nella fusione, che è in lui, della durezza barbarica colla luce del progresso, che sprizza dalla percussione del suo ferro sulla materia rude. La dura forza del lavoro dà alla tensione di tutte le sue membra, al guizzo dei suoi muscoli gagliardi, nel bagliore rossastro delle arse fucine, un senso e uno spirito nuovo, che il plasma dell'arte deve saper ritrarre. E come l'arte dello scalpello e del colore ne resero la forma esterna, così l'arte della parola nel *Germinal* dello Zola e nei *Tessitori* dell'Hauptmann, in molti libri del Gorki e del Tolstoi, del Verga e del Cena, nei versi di Walt Withman e di Ada Negri, riprodusse la maestà severa del dramma operaio e la vita delle officine, facendo echeggiare nel mondo i gemiti e gli affanni del lavoro umano.

Ma non è di questo che io vo' dire; nè fo questione, anche qui, di materia d'arte. La quale ha libertà intera d'elezione. E qualunque sia il soggetto suo, questo diviene cosa viva ed eterna al tocco divino dell'artefice grande. Intendo dire, invece, che l'arte per intima virtù sua deve essere comunicativa e diffusiva; che ella deve sapere e poter creare qualche linea eterna di bellezza a cui partecipi il maggior numero possibile d'esseri umani; e da questa risonanza medesima in molti, derivare nuova virtù e possanza. Arte sociale, dunque, non pei suoi argomenti, ma per la sua efficacia. Quanto più vivacemente l'anima dell'artista è percossa dalle impressioni esterne e fa quindi passare nella sua opera la vita più intensa e concentrata che non sia nella realtà, tanto più codesta irresistibile emozione sua trabocca e si riversa in altre anime, creando in coloro che l'ammirano una vita più possente e intensa di quella che per l'innanzi vivevano. Ora nella vita moderna mancano molte delle condizioni a codesta efficacia sociale dell'arte. È lecito dubitare se gli artisti non solo, ma gli scrittori e i compositori di musica, si possano oggi chiamar contenti della loro odierna condizione sociale. Si sa che l'arte non fiorì se non dove fu prosperità e dovizia. La Firenze dell'età Medicea e le Fiandre nel colmo della loro floridezza ne sono documento manifesto. Ma

è agevole riconoscere come nella nostra età mercantile, e in questo disagio sociale che ci presenta l'atrofia di una parte dell'organismo civile e l'ipertrofia dell'altra, gli artisti siano immolati, come tutti i produttori, a coloro che portano l'opera altrui sul mercato. Ogni giorno i mediatori di vendita delle cose d'arte guadagnano somme cospicue, mentre gli autori di esse stentano la vita. Poco dopo la morte del Millet, i suoi dipinti furon venduti ad alti prezzi. "L'Angelus„ ad esempio, per un milione; mentre al Millet, povero, non fu pagato mille franchi. La differenza andò, naturalmente, nelle tasche del commerciante. E quanti sono, di grazia, gli scrittori che abbiano esperimentata la generosa larghezza degli editori? e non si doleva poco fa anche il Mascagni delle case editrici di cose musicali? Oggi — lo so — gli artisti non vivono più la spensierata *Vie de Bohème.* Ma a molti di essi manca pur sempre la sicurtà, la larghezza della vita, perchè soggiacciono allo spirito commerciale del tempo, e sentono di lavorare non per il popolo, bensì per un ristretto ordine di persone, le quali sovente misurano il pregio delle opere d'arte dal loro valore spendibile. Certo l'arte tende oggi a divenire l'espressione d'una mente artistica che non obbedisce all'altrui commissione *(uncommissioned mind)*, come dice un recente critico in-

glese [1]; e l'artista ha oggi maggior libertà di un tempo, quando era a servigio dei principi e dei pontefici. Ma è una libertà vuota la quale non basta a creare all'opera sua quel largo consenso in molti che pareva dovesse offrirgli la democrazia moderna. Se oggi egli lavora più che per le ordinazioni per le Esposizioni, il giudice in esse non è propriamente, checchè ne dica Max Nordaù [2], il pubblico, bensì una giuria critica; e l'Esposizione non è tanto una palestra quanto una fiera, dove la vendita più che dal merito deriva dal gusto dei ricchi acquirenti, secondo il quale al concorrente conviene orientare l'arte sua. Nè altrimenti può essere finchè l'offerta dipenderà dalla scarsa e mutevole richiesta del mecenatismo privato, e finchè una maggiore agiatezza pubblica, e quindi il rinato bisogno popolare d'arte, non dia modo di esercitarsi nelle grandi opere pubbliche che a tutti parlino il linguaggio della bellezza. Ora l'avanzare della democrazia non può essere, per tal rispetto, che di considerevole beneficio all'arte. "L'arte che è godimento, non può

[1]) Mac Coll, *Nineteenth Century Art.* Ch. II, Glasgow, 1902 (cfr. L. Binyon "The Art of the Nin. Century„ in *Quarterly Review*, January 1904, p. 92), il quale giustamente rileva che il moltiplicarsi delle Mostre d'arte spinge all'estremo quel divorzio della pittura dall'architettura contro il quale protestava con tanto ardore William Morris.

[2]) M. Nordau, *La funzione sociale dell'Arte.* Torino, 1897, pag. 34.

venir bandita di là ove il benessere si spera più diffuso. E dove la vita si vorrà più lieta per tutti, si farà tanto più desiderabile lo splendore dei pubblici edificii; e a cui natura abbia largite attitudini all'arte, sarà lecito di porle in atto più che per utile personale, a beneficio comune. Così il monaco del medioevo, che nella solitudine della sua cella alluminava i messali e istoriava le pergamene lucenti d'oro e di porpora, sapeva di lavorare per il sodalizio; e a lui, dopo la gloria di Dio, il decoro del monastero e dell'ordine suo erano argomento bastevole a consolare le notti vigilate nell'assiduo lavoro „ [1].

Nè vi è cagione a temere che col crescere delle democrazie si abbassi la misura ideale dell'arte. Scriveva il Renan: " ciò che l'azione democratica favorirà un giorno sarà, io m'imagino, molto aristocratico „ [2]. L'arte che, difatti, il popolo suole sentire ed ammirarè è sempre la grande arte, non le studiate e manierate raffinatezze onde si piacciono le epoche faticate. In un museo, in una mostra d'arte, voi vedrete il popolo fermarsi alle grandi composizioni ed ai soggetti eroici. Ammira istintivamente Michelangelo e Dante, ed ama le leggende eroiche o la leggenda francescana, se quelle gli vengono cantate da un trovero di Fran-

1) V. il mio *Socialismo e Pensiero moderno.* 2ª ed., p. 155.

2) RENAN, *Mélanges religieux et historiques*, p. 148 s. Paris, 1904.

cia, o questa gli sia figurata da Giotto. Potrà sfuggirgli il godimento di un'arte elaborata, ma non quello di un'arte grande, durevole e vitale.

E dall'anima popolare fiorirono specialmente le arti del disegno nel cominciamento della nostra Rinascita. Che se delle due arti più spirituali, la poesia e la musica, partecipò pure il popolo in tutte le età; e se ascoltandosi la voce spontanea che nella lingua volgare esprimeva l'anima del popolo rinnovato nella libertà comunale, rinacque la lirica del dolce stil novo, scioltasi dalle forme auliche e scolastiche: o se, infine, nelle pagine dei nostri rimatori antichi, da Cino al Poliziano e al Magnifico Lorenzo, s'incontrano forme e risonanze gentili di strambotti e rispetti ancora vivi e in fiore sulla bocca del popolo nostro, non v'ha dubbio che gli artefici del disegno ebbero col popolo anche più intimi rapporti; fino da quando i popolani di Borgo Allegri (se la leggenda non mente) portarono esultanti la Madonna di Cimabue; e al suono delle campane e allo squillo delle trombe d'argento, i magistrati del Comune e i cittadini di Siena, che il Lorenzetti ritrasse nell'allegoria del buon reggimento nel Palagio pubblico, portavano trionfalmente alla Cattedrale la pala d'oro di Duccio di Buoninsegna. Anche più tardi, nel pieno splendore del Rinascimento, quando i grandi signori commettevano agli artefici

opere insigni, queste non eran di solo adornamento ai loro palagi, sì anche di godimento al popolo; e se quei principi e pontefici fecero dell'arte uno strumento di governo, irradiarono anche il popolo della rivelazione della bellezza. Solo quando l'arte perse a poco a poco il contatto coll'anima popolare, il poeta e l'artista servirono alle corti, e la musa ispiratrice o illanguidì fra le pastorellerie arcadiche o isterilì tra i fiori artificiali e la polvere dotta delle Accademie.

Ma fino a che gli artefici ebbero comuni col popolo un ideale ed una fede, sorsero in tutti i tempi le maggiori opere dell'arte umana; dal tempio greco ed egizio a Santa Maria del Fiore e alla cattedrale di Colonia; o pei grandi edifizii civili, dal Palazzo dei Dogi e da quello della Signoria alla Rathaus di Brema; dalle sculture di Fidia nel timpano del Partenone o del tempio d'Egina alle statue onde, per volere delle corporazioni popolane delle Arti, il Ghiberti, il Donatello e il Verocchio adornarono Orsammichele. E quando gli antichi maestri lineavano le vaste pareti della chiesa d'Assisi, o del Camposanto pisano, di Santa Maria Novella o del Duomo d'Orvieto, del Palagio Pubblico di Siena o di Perugia, e con arte magnifica Paolo e il Tintoretto istoriavano le sale del Gran Consiglio nella città di marmo e d'acqua, sentivano bene di narrare, per magistero di segni e di linee,

al popolo che non sa lettera — così dicono gli antichi statuti dei pittori senesi — le glorie della loro religione e della loro città. Nel linguaggio muto della loro arte parlavano per tutta una moltitudine; e nella forza della pietra organata e del plasma, nelle grazie della linea e del colore, quei forti spiriti esprimevano un nucleo d'idee possenti a testimoniare la nobiltà della loro gente.

E nel popolo e col popolo vivevano ed operavano; immersi, per così dire, con mille radici nel terreno fertile, che il fango ed il letame per misteriosa virtù tramuta in spighe d'oro. Quando la " bottega „ dell'artefice non era salita a dignità di " studio „, quando gli scultori eran " marmorarii „, o tagliapietre „ e Donatello era chiamato — come nelle carte pisane — " picchiapietre „, e il Verocchio " lastraiuolo „, la concordanza fra il lavoro dei minori artieri e l'opera del maestro d'arte era continua e feconda: e la consuetudine d'arti dissimili, dava all'opera dei triformi spiriti, come Giotto, l'Orcagna, l'Alberti, il Verocchio, Michelangiolo e Leonardo, il valore di un'opera multanime. La meravigliosa torre di Giotto che il Ruskin chiamò la torre del pastore, meglio si direbbe la torre del pittore, tanta è la sapiente combinazione multicolore dei marmi; e in quel suo meraviglioso basamento stanno iscritte le sculture allegoriche, gemme incastonate nell'oro,

alcune delle quali sculte dalla mano stessa dell'architetto-pittore. Gli artefici fiorentini dettero, su tutti gli altri, esempio luminoso di questo agevole trascorrere dall'una arte all'altra; e la pratica dell'oreficeria, scuola iniziale e palestra a tutti costoro, congiungeva le manifestazioni superiori dell'arte alla vita e al lavoro. Ogni artefice era un operaio, e nelle corporazioni delle arti si trovava affratellato ai minori artieri. Oggi l'artista che tratta il pennello nel silenzio del suo studio, rado sa l'uso dello scalpello o della squadra. Che anzi lo snobismo del nostro tempo lo spinge sovente a chiudersi in un genere e in un soggetto speciale, indulgendo così, certamente, alle tentazioni commerciali, ma anche diminuendo la dignità dell'arte vera e spingendo all'estremo la specificazione in un campo ove l'unione è sostanza di vita. Onde all'opera sua, divenuta come disdegnosa delle arti sorelle, e ignara delle minori e solitaria, vien meno quel pulsare della vita che circola nell'organismo delle arti, in quella concordia felice che fu condizione dell'antica grandezza — nell'arte greca come nell'italica del Rinascimento — e di quel suo ripercuotersi in una infinita moltitudine d'anime, come il suono d'una cetra dalle molte corde.

*

Ora io so bene che un giovane stuolo di critici restaura oggi l'individualismo nell'arte, come propugna nella morale e nella politica il regno dei forti e la legge della dominazione. L'arte, esso dice, è privilegio degli eletti; e il suo santuario si edifica nell'intimo, incomunicabile mistero del genio creatore e legislatore. La sua parola che perde di virtù se si partecipi ai profani, ama di circoscriversi nei cenacoli di poche anime elette ed affinate nella adorazione della deità magnifica, la bellezza, a cui tutto dev'esser immolato. Se mai, travolgerà seco le moltitudini colla sua forza conquistatrice, anzichè da esse trarre virtù alle sue creazioni. Di qui l'arte simbolica, satura di pensiero recondito: poichè, per quanto ne dica il Brunetière, il simbolo è decifrato dai pochi iniziati nei misteri. Di qui il romanzo squisitamente aristocratico che distilla la quintessenza d'anime innamorate della bellezza, come quello del D'Annunzio. È questa una forma di romanticismo nuovo che poggia su una inversione dei valori tradizionali della vita: e sia aristocratico come nel D'Annunzio della prima maniera o nel Maeterlink, o inclini a raffigurare l'umile folla anonima con Massimo Gorki e con Rudyard Kipling,

pur fra diversità grandi di temperamento, di tendenze, di cultura, di stirpe, porta in sè, quasi un'aria comune di famiglia, lo stigma di un sentimento romantico e direi masnadiero della vita. Romantico per il lirismo, per il gusto del sopraffine e del prezioso; ma segnatamente masnadiero per il culto dell'individuo, per l'adorazione della forza elementare e della passione violenta, per una specie di amoralità e di levitazione onde crede di sentirsi al disopra della sfera della moralità comune, oltre al bene ed al male; per la ribellione del giovane barbaro, che essa rialza sugli altari, alle forme e alle leggi normali della società, veduta quale impedimento alle "belle„ passioni che sono la unica giustificazione della vita.

E qui s'aggiunge da altri. Il processo storico dell'arte l'ha condotta ad esser più varia e più libera d'un tempo; e il divario fra l'arte moderna e l'antica sta in questo passaggio dal sociale all'individuale [1]). Come l'unità antica della religione s'è infranta in una infinita varietà di sentimenti e di pensieri, sovente contradittori, così la comunanza delle ispirazioni artistiche creata dalla fede è venuta meno: e ciascun artista crea oggi la sua fede e il sentimento della vita. Tutto questo è vero. Ma è vero altresì che libertà senza unità è disper-

[1]) Bordeau, *Les Maîtres de la Pensée contemporaine.* Paris, 1904, p. 166 e segg.

sione di forze. E in un tempo come il nostro in cui nella vita economica la sfrenata libertà si va moderando o contenendo per virtù d'istinto di conservazione civile; in un tempo in cui i valori sociali prevalgono, e quelli che si potrebbero dire i tessuti connettivi dell'organismo civile si moltiplicano e si rafforzano, è necessario pure che l'arte ritrovi anch'essa il suo valore sociale, se pure deve riflettere le forze più vive della vita circostante e rispondere all'esperienza storica del nostro tempo.

E d'altronde la sovranità dell'individuo nel regno dell'arte è sovranità non assoluta, bensì rappresentativa e costituzionale. Codesta arte individualistica sì per la sua contenenza sì per il suo carattere personale, si allontana oramai da quella che è la via maestra della vita moderna, segnata dallo svolgersi progressivo della simpatia umana. Certo, il volo nuziale, quest'istante divino d'amore goduto nel libero azzurro dei cieli, è riserbato alla sola regina nell'alveare e all'eletto da lei. Ma a questo istante da cui dipende la vita della specie, a questo grande atto d'amore ha cooperato, con tutto il fervore dell' istinto, la moltitudine anonima delle laboriose operaie che hanno elaborato il miele squisito onde s'è nutrita la coppia regale e creatrice. Da questo tesoro lungamente accumulato fu reso possibile quel supremo atto di vita. Così l'impulso profondo all'arte viene all'uomo

geniale dalla comprensione istintiva delle aspirazioni di tutta una società. L'anima del grande artista non è solitaria, ma solidale: non esclusiva ma rappresentativa: un'anima che s'accende per le altre, sopra le altre. È come una face lungisplendente che non diminuisce per quante fiammelle si accendano da lei. L'artista moderno chiude invece, per così dire, tutte le finestre dell'anima sua e si raccoglie nel silenzio e nel mistero della sua torre d'avorio. Ora sono, senza dubbio, necessarii all'arte questi soliloquii dei grandi, meditanti in quella che Lord Byron disse *the solitude of Kings* [1]; ma purchè raccoglimento non sia isolamento: ed è isolamento quello in cui opera spesso l'artista moderno, anima quasi sdegnosa di cui non s'irradia largamente la luce che vivifica le genti. Ecco perchè manca nella vita odierna dell'arte quel fatto onde furon grandi gli antichi, la scuola. Chi parla più di scuole artistiche oggi? Le Accademie e i Conservatorii di musica non bastano; perchè, non animati da uno spirito proprio, dànno una direzione tecnica ma non una direzione ideale. E col discepolato è venuto meno

[1] Su questo intimo processo dell'arte ho scritto più recentemente nella *Nuova Antologia* del 16 luglio 1906, e già nella Rivista *Il Rinascimento* 16 dicembre 1905. Cfr. anche l'acuto libro del LANGE: *Das Wesen der Kunst*, spec. I, pag. 379 e segg. Berlin. 1901.

quel fenomeno della continuità e della tradizione onde il fuoco sacro dell'arte passava di generazione in generazione come la fiamma perenne e viva nelle antiche feste panatenaiche. Ora i grandi artisti dovrebbero riporre la lor gloria nel costituire questi santuarii dell'arte ove il loro insegnamento sarebbe custodito, propagato e perfezionato; e a codeste scuole indipendenti meglio che agli Istituti ufficiali gioverebbe sovvenisse lo Stato [1]).

E colla continuità è venuta meno, come dicemmo, la colleganza feconda e vitale delle arti. L'opera d'arte è quasi sempre un prodotto di molti spiriti; e ad una formula come quella del dramma wagneriano, in cui varie arti confluiscono ad un fine, non può bastare l'opera d'un solo, per quanto geniale. Se proposito dell'arte grande è l'edificare questi templi della bellezza, ad adornarli degnamente e a celebrare i riti della dea, debbono cospirare le arti della linea e del colore, che ne decorino le pareti, la poesia che ne componga gl'inni e i cantici, la musica che li rivesta di adeguate armonie. E in questa opera collettiva e comune, come quella delle antiche cattedrali che erano opera anonima e di mirabile unità, gli artisti sentiranno l'impersonalità dell'idea ispiratrice; e il tempio della bellezza aprirà le

[1]) V. le giuste osservazioni del Roussel-Despierres: *L'Idéal esthétique*. Paris, 1904, pag. 135 e segg.

sue porte d'oro affinchè il cantico alla dea risuoni più pieno, più largo e più solenne. La grande arte è impersonale, perchè ideale: e perchè ideale, universale. Universale, cioè, nelle sue origini come nel significato dei suoi prodotti; e per tornare a molti, deve, in certo modo, derivare da molti. L'amara ironia onde Elisabetta punge la Stuarda nel dramma dello Schiller: " Il nome di bella universale non si acquista che divenendo universale " è per l'arte una verità profonda.

E un altro grande effetto di questa solitudine dell'artista moderno è la meditazione che soverchia l'ispirazione. Gl'impedimenti maggiori vengono oggi alla vitalità dell'arte non tanto da queste condizioni estrinseche di ordinamento sociale, come la industria e la democrazia, quanto da una ragione più intima. Come Dante che " pensando consuma la impresa " lo spirito critico, gloria e tormento del tempo nostro, arresta sovente l'impeto creativo. Già quello scrupolo storico ond'è satura la nostra cultura, c'impone un rispetto meticoloso e quasi superstizioso per tutto ciò che è antico, e fa degli amatori dell'arte altrettanti archeologi e collezionisti: ai quali par quasi inconcepibile che di un'opera d'arte possa farsi un oggetto d'uso quotidiano, come si soleva nel nostro Rinascimento; e non sono solleciti d'altro che di chiudere quadri, statue, lavori d'oreficeria, nelle

gallerie e nei musei, che furon dette vere prigioni per le opere d'arte. Questa disposizione eclettica del nostro spirito, mentre ci spiega il difetto d'uno stile proprio ed originale nel nostro tempo, si risolve in un vero impedimento alla ispirazione artistica. Non solo la critica esterna esige dall'arte così scrupolosa fedeltà storica e tanta profondità di concepimenti che artisti come Arnaldo Boecklin e Giovanni Segantini sentirono sovente il bisogno di ritrarsi nella solitudine della natura per chiederle verginale spontaneità di ispirazioni e originale freschezza di suggerimenti; ma questo assillo auto-critico l'artista porta dovunque oggi con sè. È il crisma onde l'intellettualità del tempo lo ha segnato. Non abbiamo noi sentito da un grande critico della letteratura inglese, l'Arnold, che è il Lessing, il Sainte-Beuve, il De Sanctis dell'Inghilterra, definire la poesia "una critica della vita"?[1]) No. La poesia e l'arte in generale non è critica, ma continuazione, espansione, incremento ideale della vita. E perciò l'arte vive di adorazione, di semplicità di cuore; e chi non muove all'opera in questo stato di grazia, non crea cose vitali. Creare con gioia, nella alacre, agile, fresca spontaneità delle intuizioni, in una perfetta libertà spirituale: qui sta il segreto e il magistero dell'arte. La quale

[1]) Mathew Arnold, *Essays on criticism*. Second Series, London, 1898, pag. 5 e segg.

repugna ad ogni sforzo di meditazione soverchia. Bene il Ruskin diceva che l'artefice veramente creatore tace, generando nel silenzio, a quel modo che la pianta fiorisce, e gli uccelletti edificano il loro pendulo nido loquace senza che s'impiglino nella teoria di quella loro costruzione. Nell'artista dei nostri tempi è visibile, invece, la preoccupazione della concettosità, il proposito dell'esprimere in qualche modo un pensiero recondito e profondo. Anche le ultime mostre d'arte internazionale eran folte di composizioni, il valore delle quali stava quasi tutto nel titolo prezioso e concettoso, cui rispondeva, quasi sempre, l'incuria della forma e della esecuzione. Ora la forma nell'arte è tutto, e l'intenzione è nulla, diceva, dopo il Kant, lo Schopenhauer: e un altissimo concetto non costituisce arte finchè non diviene vivente nel getto della forma bella.

Se pertanto l'arte moderna può sperare di liberarsi da tanto soverchiare del pensiero, nessun'altra via le si apre più agevole che riattingere a quelle sorgenti più spontanee della vita che ancora rimangono più incontaminate. Ora la cultura e lo spirito critico onde sono imbevuti gli strati sociali superiori sono spesso d'impedimento; dove i giacimenti più profondi serbano ancora la verginità delle energie intatte, da cui può venire una fecondazione viva e originale dell'arte. E poichè

questa agogna d'esprimere il mistero delle cose e l'infinito, le bisogna pure scendere fino negli imi sedimenti ove si profondano le radici della vita e attraverso cui opera in noi la natura. In quelle misteriose economie del pensiero, come le chiamava il Renan — le quali sono poi economie della vita — che si vanno facendo nel fondo della stirpe, è la ragione di quell'irrompere talora improvviso del genio, quasi getto d'acqua sorgiva che zampilli vivo dagli strati profondi della terra madre. Non è, difatti, il genio quasi sempre il frutto d'un lungo riposo, il risvegliarsi da un misterioso sonno preparatore? Non è da questo fondo d'inconsapevolezza protettiva della vita che sorgono tutti quei pensieri spontanei, che sono, per così dire, in noi senza di noi, dei quali si alimenta l'arte, e sui quali poi si edifica l'opera della cultura? Non è egli vero che delle due arti le più spirituali, la poesia e la musica, partecipò pure il popolo in tutte le età? E non è il coro, cioè il popolo, il fondamento musicale dell'antica tragedia, e la voce più prossima alla natura? Non fu ascoltando la voce spontanea, che nella lingua volgare esprimeva l'anima popolare, che rinacque la lirica del "dolce stil nuovo".

Avvicinare, dunque, l'arte alle feconde energie popolari, darle una forza d'azione sul maggior numero possibile d'anime, è non solo dovere

umano, sì anche necessità di vita all'arte. Necessità tanto maggiore in un tempo come il nostro nel quale tutte le forze ideali, quali la scienza e la religione, tendono ad operare sulla vita, a dilatare l'azione loro sopra un ampio raggio d'umanità. Ora come le religioni operarono sui popoli per le vie divine dell'arte, così gli spiriti che oggi anelano alla idealità della fede possono per un processo inverso, come l'Huysmans, risalire alla fede per le vie dell'arte. Ma di un'arte che sia come un gran richiamo d'anime, e non popolare solo per le sue origini come quella che non è mai bensì venuta meno dalle parabole e dalle favole d'oriente ai conti d'avventure e ai romanzi medioevali, dagli antichi mimi e dalla atellane alle rappresentazioni sacre, dalla commedia dell'arte fino ai *vaudevilles* e alle operette moderne, ma che pare ormai divenuta meno vitale e feconda da che la democrazia è ascesa. Non per le origini e le forme l'arte è popolare, bensì per questo che essa, se veramente grande, è parola diretta a un gran numero di spiriti[1]. In questo largo senso, dagli inni vedici e dai poemi omerici alla *Divina Commedia:* dal tempio greco alla cattedrale archiacuta: dalla musica del Palestrina, del Bach, dell'Haendel fino all'opera del Verdi e

[1]) Cfr. Gustave Kahn, "L'Art social„ in *Revue des Revues*, 15 sept. 19[illegible]5, p. 23[illegible]-42.

a quella del Wagner, che è quasi una grande epopea musicale germanica, si ha tutta una grande arte di ispirazione popolare. Certo, dileguata oramai l'epopea eroica, vi saranno forme letterarie, le più alte, come la lirica, a cui non parteciperanno mai le moltitudini. Ma i due generi letterarii che anche il Carducci riconobbe oggi i più vitali, il romanzo e il dramma, possono avere una sempre più larga risuonanza; quando il romanzo non parli soltanto a poche anime o di poche anime come nel Bourget della prima maniera e nel D'Annunzio, invece di essere, come il romanzo russo, dal Dostoiewsky al Gorki, voce di tutte le aspirazioni, vindice di tutti i dolori, suscitatore di tutte le speranze di un popolo oppresso, e come tutto il grande romanzo moderno, dal Balzac al Sinclair che ora leva tanto rumore nel mondo anglo-sassone, porti nel mondo la parola della redenzione sociale [1]: o quando nel dramma non s'insinui il simbolismo astratto dell'Ibsen o di alcuni drammi del Maeterlink. Il D'Annunzio medesimo, pur così aristocratico e personale nell'opera sua, intuì il fascino possente del teatro antico, onde la parola d'Eschilo e di Sofocle sotto il luminoso cielo dell'Ellade si spandeva sulle mol-

[1] Vedi ora sull'importanza sociale del romanzo moderno un notevole articolo del Dewett nel *Journal of Psychology*, august, 1906.

titudini; come alle moltitudini anche in diversa forma e misura parlarono lo Shakespeare e il Molière. Nessuno infatti ha espressa con più lucida evidenza l'efficacia di un'arte che vien su dall'anima di tutto un popolo, come egli ha fatto per bocca di Stelio Effrena nel *Fuoco;* e nessuno più consapevolmente ha potuto consacrare un dramma come la *Figlia di Iorio*, "a tutta la sua gente fra la montagna e il mare." Quando Stelio Effrena parla nel Palazzo dei Dogi, "non "soltanto, scrive il D'Annunzio, verso quelle mol-"titudini andò il suo pensiero; e le evocò ad-"densate in profondi teatri, dominate da una "idea di verità e di bellezza, mute ed intente "dinanzi al grande arco scenico aperto su una "meravigliosa trasfigurazione della vita, o frene-"tiche sotto il repentino splendore irradiato da "una parola immortale. E il sogno di un'arte più "alta, levandosi in lui anche una volta, gli di-"mostrò gli uomini nuovamente presi di rive-"renza verso i poeti, come verso coloro i quali "solo sanno interrompere l'angoscie umane, pla-"care la sete, largire l'oblìo.... E mosso dal soffio "della folla il suo spirito si mostrò capace di "generare finzioni gigantesche".

Chi non ricorda il mistico quadro di Burne Jones, *The golden Stairs?* Per i gradi una scala di "color d'oro", come quella descritta da Dante,

discendono in mistica teoria fanciulle, dalle tuniche lievi e discinte, redimite il capo di corone. Al tocco lieve delle loro dita sembrano dar note soavi i cimbali e i liuti tinnienti dalle corde d'argento: mentre il suolo, su cui più che posare trascorrono, è cosparso festivamente di rami come in una fiorita domenica delle Palme. Alcune di costoro volgono la testa verso la misteriosa magione che abbandonano, quasi per un rimpianto: alcuni occhi s'incontrano come per un segreto: sorridono le labbra d'altre come in cerca d'un bacio; altre infine guardano più oltre, lontano, al di là della mistica magione, al di là, forse, della vita. Ma discendono esse tutte, semplici e liete, pei gradi delle condizioni sociali, verso gli umili, a recar loro il verbo redentore della bellezza.

Ora l'arte, discesa che sia dagli abitacoli solitarii e reconditi, sulla terra, ed uscita all'aperto, si rigenera e si rinnova; come l'Anteo della favola che non riprende le sue forze finchè non tocchi il suolo; o come il Dottor Fausto che, gravato l'anima da tanto cumulo di conoscenze e oppresso dalla pensosa solitudine, esca dalle chiuse ombre dello studio sconsolato, anelando alla libera luce e alla vita.

LA VERITÀ IN ARTE

DI

CORRADO RICCI

Quando Seneca disse che la verità è sempre in ciascuna sua parte la stessa (*Veritas in omnem sui partem semper eadem est*) pensò egli pure alla *verità in arte?* E se ci pensò, scese a considerare seriamente le opere artistiche, di cui Roma era piena? O non piuttosto seguì l'illusione, ripetuta da tanti, a traverso tanti secoli, ed oggi più che mai, esser l'arte tanto più bella, quanto più vicina alla verità?

Grande illusione, infatti! Così viva, così costante, così forte da divenire un assioma per tutti i tempi e per tutti i popoli; i quali, di fronte al languire e perire delle formule vecchie, e al nascere e svilupparsi delle nuove, al cadere d'ideali secolarmente trionfatori, al sorgere di nuovi e al risorgere d'altri lungamente assopiti, non rinunziarono mai ad essa, e tutti si credettero d'aver faticato, sofferto, combattuto e vinto per la verità. Tantochè, di fronte a convinzioni così ferme e continue, ci sarebbe da pensare l'assurdo che non

l'arte, ma la verità sia stata sempre mutabile e ingannatrice.

Fra le affermazioni realistiche di Cennino Cennini e quelle di Lorenzo Bartolini non esiste differenza di sorta, e se le opere loro e del loro tempo fossero tutte perite, dovremmo ritenere che lavorarono con le stesse norme. “ Attendi — diceva il primo — che la più perfetta guida che possa avere e migliore timone, si è la trionfal porta del ritrarre al naturale. E questo avanza tutti gli altri esempii, e sotto questo, con ardito cuore, sempre ti fida e spezialmente, come incominci ad avere qualche sentimento nel disegnare. „

E il secondo: “ In natura ogni cosa ha le sue bellezze relative al soggetto che devesi trattare, e chiunque è capace d'imitare completamente la natura sa tutto quello che un artista deve sapere. „

Or bene: nessuno ignora che l'arte del Cennini fu la giottesca, e l'arte del Bartolini certo più vicino all'accademia del suo tempo, che alle sue teorie rivoluzionarie.

*

La verità è una delle leggi dell'arte, anzi dell'arte è la legge più sicura, e forse la sola eterna: ma essa va rassomigliata a una madre bella, feconda, amorosa, dalla quale nessuno deve pretendere

figliuoli identici d'aspetto e d'anima, e tutti stretti alle sue gonne, anche quando fatti adulti abbiano forze per procedere da soli in una via propria e libera. Dalla madre essi hanno da attingere tutte le virtù possibili, ma senza rinunziare alle virtù proprie, alle facoltà originali.

Del resto noi non crediamo che la riproduzione immediata e rigorosa del vero possa aspirare all'alto titolo di arte. Troppe volte l'artista affida o sacrifica il proprio sentimento ad un modello o ad un manichino: ad un modello irrigidito, come preso di catalessi che gli spenga nei muscoli ogni accenno di forza e nell'occhio ogni ardore di vitalità: ad un manichino angoloso sul quale i drappi spesso diano un bel partito di pieghe, ma non di pieghe animate dal moto spontaneo e vario d'un corpo vivo. Quale penosa catena, quale opprimente legame procuri alla fantasia e alla personalità d'un artista, un simile sistema, non è a dire! L'attenzione di chi copia è tutta assorbita dal modello, spezzata, frantumata anzi nella riproduzione delle infinite accidentalità materiali, in parte trascurabili e in parte anche brutte. La mente, costretta a seguire obbediente e passo passo le impressioni oggettive, non solo, senz'accorgersi, si rassegna man mano a rinunziare alle proprie iniziative e ai proprii fantasmi, ma finisce anche per perdere la vera percezione

delle cose quali si manifestano nella loro più assoluta libertà: quella libertà d'atteggiamenti e d'espressioni che le figure dimostrano soltanto nel moto e che perdono con l'immobilizzarsi nella preoccupazione e nel dovere di un'assoluta fermezza.

Ora il Bernini, che coi busti del cardinal Borghese e del Montoja raggiunse un grado d'energia e di sentimento insuperabile, a ragione trovava che lo stesso ritratto (il quale pur vincola l'artista a forme ben definite) non può giungere ad eccellenza artistica se non sorprende, nella vita, *la vigilanza.* " Diceva egli — racconta il Baldinucci — che nel ritrarre alcuno al naturale consisteva il tutto in saper conoscere quelle qualità che ciascheduno ha di proprio, e che non ha la natura dato ad altro che a lui, ma che bisognava pigliare qualche particolarità non brutta, ma bella. A quest'effetto tenne un costume dal comune modo assai diverso, e fu: che nel ritrarre alcuno non voleva ch'egli stesse fermo, ma ch'ei si movesse e ch'e' parlasse, perchè in tal modo, diceva egli, ch'e' vedeva tutto il suo bello e lo contraffaceva com'egli era; asserendo che nello starsi al naturale immobilmente fermo, egli non è mai tanto simile a sè stesso, quanto egli è nel moto in cui quelle qualità consistono, che sono tutte sue e non d'altri e che dànno la somiglianza al ritratto. „

*

— Ma come? — sorgono voci in coro. — Vorreste che non si copiasse più dalla natura? che si lavorasse di maniera? che si venisse meno alla sola norma immutabile dell'arte, al vero?

Sarebbe stolto pretendere questo! Ameremmo anzi che l'artista si adoperasse nello studio del vero assai più, in genere, che oggi non faccia; ma vorremmo che non lo studiasse nel momento in cui produce l'opera. Vorremmo che lo studiasse prima, per iscoprirne gli effetti e i misteri, per diventar abile e sicuro disegnatore e pittore, oppure anche per preparare il *materiale* dei singoli lavori, per rafforzarsi, con la facilità tecnica, nell'espressione di quel sentimento che dovrà diffondere nell'*opera* che solo a " studii compiuti " dovrebbe incominciare.

Se la ricerca di preparazione sarà lunga e sicura, sarà quale insomma si richiede perchè la finale manifestazione d'arte possa prodursi senza titubanza e senza sforzo, inevitabilmente anche lo studio del vero sarà molto maggiore che non sia quando l'artista si limiti, senz'altro, a riprodurlo nell'opera da lui ritenuta definitiva.

Si possono ricordare alcuni pittori ed alcuni scultori che anche oggi indugiano nello studio

preventivo; ma sono ben pochi in confronto di quelli che, fermato il soggetto, *fissata*, come dicono, *l'idea* sopra un foglio di carta, passano senz'altro all'esecuzione dell'opera raccogliendo man mano gli elementi del vero. L'opera naturalmente appare con la freddezza d'una cosa spesso tecnicamente " veduta bene „ ma non sentita nell'anima. Manca in essa lo spirito poetico, quello spirito che caratterizza appunto la vera arte; poichè non è lecito certo limitare — come fa il volgo — il significato della parola *poesia* ai soli versi.

La poesia può e deve diffondersi in tutto: nella pittura, nella scoltura, nella musica, nell'architettura ancora e nel paesaggio, ed elevare i più umili argomenti ad un'altezza lirica. Le sole finezza o bellezza o eleganza o varietà o stranezza esecutive, per quanto mirabili, non basteranno mai a rappresentare una civiltà artistica.

Il più bello dei pregi è senza dubbio la spontaneità che si manifesta con la percezione immediata del soggetto anche come forma. Ora la spontaneità viene assolutamente a mancare, quando l'artista debba, ad ogni più piccolo tratto, ricorrere al modello, proprio come mancherebbe al poeta se per ogni verso dovesse ricorrere alla grammatica o alla prosodia mentre incalza l'ispirazione. Il pensiero risente subito della stessa

pena, dello stento, se non è nato e non si è svolto contemporaneamente alla visione plastica, ciò che accade soltanto quando le impressioni del mondo esteriore sono già penetrate nell'anima degli artisti, foggiandosi con un sentimento e un'attività speciali. Ogni artista deve, a seconda del proprio temperamento e della propria maniera, sprigionare dalla mente le forme che già vede e vagheggia, e dar loro aspetti e caratteri che le dimostrino, *sentite* bensì dal vero, ma non pel mezzo immediato e coercitivo dell'*esempio reale.* E tale fusione tra l'idea e la forma non può compiersi che nel caso in cui le risultanze e gli effetti del vero siano già, per gli studii compiuti antecedentemente, in possesso di chi opera.

Se l'arte si limitasse ad una semplice riproduzione, il suo scopo destituito, pur troppo, dell'ispirazione estetica e poetica, dovrebbe cadere di fronte ai risultati maravigliosi della fotografia e di tutte le sue figliazioni chimiche e meccaniche.

L'artista deve muovere bensì dal vero, ma deve saperlo idealizzare. La natura ha forme e suoni che penetrano e *risplendono* più o meno nell'anima degli uomini. Alcuni nel mondo guardano e vedono solo coi sensi, sì che non ricordano nulla o quasi nulla; altri ricordano per un tempo limitato; altri ancora raccolgono bene le impressioni ma non hanno pronta, durante il lavoro,

l'evocazione delle immagini, che pur sono penetrate e sono ancora nella loro mente. Ora, mentre pei primi è buono il consiglio di darsi a qualche umile mestiere, pei secondi e pei terzi giova insistere in una larga preparazione, in un forte studio del reale, che renda più intense e durevoli le impressioni e più rapida la loro evocazione, senza che ogni espediente tecnico debba essere ricercato proprio al momento d'operare.

L'artista infatti raggiunge vera eccellenza solo quando le percezioni penetrate pei sensi nell'anima, si muovono liberamente, si mostrano limpide, si affacciano spontanee al momento opportuno, rispondono pronte alla chiamata. Le immagini del mondo non debbono essere ritratte con le parole, con lo scalpello, con le note musicali come fa una macchina fotografica o un fonografo o come appunto fa talora l'artista nella contemplazione d'un povero modello. Esse invece, penetrate nell'anima, vi si debbono trasformare, in un mondo spirituale in continua attività, in continuo fermento, in continua attesa di tornare, nel mondo reale, trasfigurate.

Mai forse la critica si mostrò più piccina che nella cicalata di un monaco il quale sostenne che Dante prendeva note dal vero dei fenomeni naturali e ne teneva una specie di schedario davanti, per tradurle verseggiate, a seconda dei

casi, in descrizioni o similitudini o comparazioni, nel suo poema. I ricordi e le immagini palpitavano continuamente nel suo fervido cuore e nella sua vigile memoria. L'opera sua era un'evocazione costante di quanto aveva saputo accumulare con l'osservazione voluta e spesso, fors'anche, spontanea ed inconscia.

Beethoven scrisse la sua sinfonia più possente, più profonda d'idee e d'armonie, quando già era divenuto sordo, perchè appunto le note e gli accordi non gli venivano suggeriti e consigliati dal mondo esteriore, ed ei non aveva più bisogno di cercarli sul cembalo per giudicarne i valori e gli effetti.

*

La mancanza d'idealità, prodotta essenzialmente dal rigore verista, si estende, com'è naturale, più che ai soggetti o agli argomenti, alle forme. È tanto vero, che l'arte trecentistica e quella della Rinascenza, costrette quasi sempre alle medesime rappresentazioni del dramma cristiano, e d'alcune poche reminiscenze mitologiche, non ebbero grande varietà di soggetti. La idealità fu invece straordinaria e di un'ardente varietà nelle forme, nel disegno e nel colore, ossia proprio in quelle parti che più si pretendono derivate dal vero. Ma pel

fatto appunto, che, ciascuno divenuto abile e padrone delle forme, del disegno e del colore, in grazia dello studio preventivo, si abbandonò agevolmente al proprio sentimento, si ebbe in arte l'abbondanza delle " personalità " e delle " scuole ".

Molti pittori odierni tentano bensì di sciogliersi dai vincoli troppo strettamente naturalistici; ma la conquista della luce, troppo spesso, o la fretta di palesare la loro individualità li rende incompleti o strani, in singolare contrasto con altri che cercano l'elemento poetico della forma per imitazione, anzichè cercarlo su facoltà e su idealità nuove. Potrà oggi piacere che taluno segua il Mantegna o Giambellino, potrà piacere che in ogni esposizione si incontrino imitazioni, geniali sinchè si vuole, dei tipi di Sandro Botticelli; ma, a lungo andare, da tale specie di arcaismo deriveranno la stanchezza e la convinzione che tanti artifizii e tante forme non sono e non possono essere conformi ai nostri sentimenti e alle nostre esigenze.

⁂

Ma, presso taluni, oggi un'altra illusione è venuta a crescere il numero di quelle che già si avevano rispetto al vero nell'arte, ed è che la foto-

grafia e specialmente la fotografia istantanea possa tornare di seria utilità all'artista.

La fotografia è di grande ausilio alla storia e alla scienza. Così è pure di grande diletto per le bellezze lontane che ci fa conoscere e perchè ci mantien vivo e presente il ricordo di ciò che una volta abbiamo ammirato nella realtà. Sotto questo aspetto essa può anche darci e rinnovarci sensazioni ed emozioni profonde e ridestare in noi sentimenti già provati verso persone o per luoghi o per cose: luoghi abitati molt'anni indietro, nella giovinezza, in tempi di angoscia o di diletto; paesi o ville o case dove si è vissuti a lungo, e dove ora più nessuna delle persone conosciute sopravvive o rimane; maravigliose parti di città remote che si sono vedute per un giorno, per un'ora; opere d'arte che ci hanno sorpreso e commosso; vie popolose e fragorose che ci hanno sconcertato: solitudini che ci hanno fatto sognare; volti d'amici scomparsi nel tumulto della vita e non più riveduti; visi di persone che ci hanno fatto soffrire.

La scienza, invece, nella fotografia ha riconosciuto una delle sue maggiori qualità: il rigore. Non forme alterate dal sentimento o dalla inesperienza d'un disegnatore, ma la verità fredda e sicura, sia che indaghi le vie del cielo, sia che discenda con fermo occhio nelle profondità del mare

o ritragga fibre di pietre, di foglie, di cuori. Lenta, a notte, nel contemplare un astro; rapida nell'inseguire una folgore; assorta nella penombra d'una grotta o d'una selva; sfavillante sull'ondeggiamento delle acque; luminosa sulle nevi e sui ghiacci delle Alpi.

Alla storia essa porta il suo contributo, non solo con larga messe iconografica e con la riproduzione dei documenti, ma cogliendo sul vero grandi battaglie navali e terrestri, avvenimenti politici, da lieti incontri di sovrani a dolorosi conflitti di popolo. Poi discendendo a fatti men rari, come funerali, feste civili e religiose, o a calamità, pur troppo non infrequenti, come incendii, inondazioni, terremoti, urti di treni, eccola apparire aiuto e complemento alla cronaca, anzi essa stessa cronaca aneddotica, immediata e viva.

Non minori sono i vantaggi che offre alla critica dell'arte, perchè mantiene e sottopone ad ogni necessità forme che la memoria avrebbe obliato o non riuscirebbe sempre a richiamare fuor dalle nebbie dell'incertezza. Sul nostro tavolo potremo per essa confrontare scolture, pitture, disegni che si trovano a Pietroburgo come a Madrid, a Palermo come a Londra, e se per le pitture avremo a lamentare la mancanza del colorito, in compenso qualche volta la fotografia ce ne rivelerà parti che la distanza o la de-

ficenza di luce ci aveva impedito di scorgere a perfezione.

Ma in tutto ciò riconosciamo un vantaggio per la memoria, un aiuto per lo studio e per l'educazione estetica. Invece l'artista che crea deve con grande cautela giovarsi al proprio scopo della fotografia istantanea.

Nessuno può negare che l'occhio e la mente di certi artisti si rivelano oggigiorno influenzati da tutte quelle pose, strane pose mai viste per l'innanzi, che prende il corpo degli uomini e degli animali in moto. I disegnatori di giornali a preferenza ne abusano spesso, e nemmeno i pittori e gli scultori più legati alla materia si ritraggono da certi movimenti che in passato non tentarono mai.

Parecchi, ad esempio, sono i monumenti equestri che oggi s'inaugurano, dove il cavallo, essendo còlto in un moto intermedio per passare da un equilibrio a un altro, da qualche parte sembra precipitare.

Tali penosi ardimenti male si giustificano col vero che sorprende il battito di una macchina fotografica istantanea, perchè questo vero non è assolutamente quello ponderato che vede l'occhio umano e che quindi vede l'occhio dell'artista.

Non bisogna infatti dimenticare che ogni impressione ha sulla retina una certa permanenza,

durante la quale ad essa se ne sovrappone un'altra e un' altra ancora (sinchè l'occhio contempla) sostenendosi e armonizzandosi in una continuità da cui emergono solo gli atti predominanti che sono inevitabilmente i più regolari, i più rispondenti alla statica.

La fotografia istantanea sorprende un attimo isolato che manca del suo precedente e del susseguente, ossia di quello che determina il gesto e di quello che lo risolve. Essa mostra perciò gambe ripiegate goffamente, piedi sollevati in aria come per giuoco, col tacco a terra e la punta alzata sino a parere irrigidita in una storta, gambe rattratte come per un dolore sciatico o aperte come un compasso ad angolo retto. Non v'ha occhio un po' educato il quale possa guardar certe figure, sorprese in pose poco meno che acrobatiche, senza ridere.

Quanti hanno veduto un cinematografo in azione non avranno certo mancato d'avvertire la grande rapidità impressa alla successione delle diverse diapositive. Ebbene: quella rapidità si è dovuta imprimere ad esse unicamente per impedire che lo spettatore sorprenda pose isolate.

All'occhio, in conclusione, succede quello che succede all'orecchio, in cui l'armonia e la melodia si sviluppano con una continua successione e fusione, con la persistenza delle impressioni acu-

stiche. Se si ascolta un brano di musica alzando e abbassando sveltamente di contro le orecchie le palme delle mani, si avranno bensì dei suoni sussultanti e rapidi, ma senza risultanza musicale. Così sono spesso senza risultanza artistica le cose vedute in istanti intermittenti.

L'artista, perciò, che esegue un'opera che deve esser guardata e studiata a lungo, farà bene ad evitare quelle pose che a lungo non possono durare, o sulle quali almeno, una figura non riesce a persistere qualche minuto. Poichè non è da trascurare l'altro fenomeno, del tempo, che separa l'impressione ottica dalla percezione intellettuale, ossia del tempo che l'impressione fisica d'un oggetto o d'un suono udito impiega per mutarsi in impressione cosciente.

*

Certo non tutto è da trascurarsi dall'artista anche rispetto alla fotografia istantanea. Difficilmente però è da accettare come testimonianza di verità ottica e molto meno di verità artistica.

L'esame di alcune ragionevoli istantanee potrà acuire l'intensità dell'osservazione delle cose in moto, specialmente in chi difetti di una sollecita percezione. Perchè chi abbia il dono di questa, non ha bisogno certo d'un simile insegnamento.

E basta guardare con quanta realtà Fidia, tanti secoli indietro, intuì ed espresse nel fregio del Partenone l'irrigidirsi nel cavallo che salta, proprio come ci rivelano oggi certe istantanee, e nessun artista, in seguito, vide più.

E per convincersi ancora della diversa facoltà di fissare ciò che è rapido, da un pittore all'altro, giova confrontare il calmo *Incendio di Borgo* di Raffaello, dove ogni gesto appare d'una ricercata tranquillità, d'una statuaria compostezza, contrariamente all'esigenza del soggetto, col *Miracolo di San Marco* del Tintoretto, od anche le possenti ma calme figurazioni di Rembrandt, con quelle tumultuose di Rubens, dove l'istantaneità dei movimenti è fissata con pari irruenza pittorica.

Ma ciò che costituisce l'essenza dell'arte non istà nemmeno in quella facoltà. Essa può considerarsi come una caratteristica fortunata e nulla più, chè la sua mancanza non tolse a Raffaello e a Rembrandt d'essere grandi al pari e più del Tintoretto e di Rubens.

Tornando poi alle fotografie, incredibilmente volgari ci sembrano quelle che riproducono persone reali vestite da santi ed accostate a modo di *sacre conversazioni.*

La facilità, il desiderio, il bisogno anzi dell'arte, in ogni tempo, d'esprimere a preferenza le figure e i soggetti delle religioni e della fantasia, dimo-

strano ch'essa inclinò sempre, di sua natura, oltre che a staccarsi da un'imitazione servile, a *transumanarsi*. Gustavo Courbet chiedeva:

— Se i pittori e gli scultori non hanno mai veduto Gesù Cristo e gli angeli, perchè ne fanno le figure?

La domanda ben si conviene ad uno in fama d'artista piuttosto volgare; ma quando noi contempliamo le divine creature, onde l'arte ha popolato chiese ed altari, sentiamo che gli artisti, nella loro anima, le videro veramente!

*

Il fascino vero, eterno, dell'arte consiste nella nobiltà del soggetto, ma più spesso nella poesia e nel sentimento della forma cui ogni tecnica può condurre; poichè si deve riconoscere che ogni tecnica ha in sè valori addirittura sentimentali che le sono proprii, e che trattati dai grandi concorrono a raggiungere, insieme alla parte spirituale, un risultato unico.

Come nella poesia non si saprebbe comprendere la *Divina Commedia* in ottave e l'*Orlando Furioso* in terzine; così non si saprebbe intendere l'opera di Giotto nella fiammante e rapida tempra tiepolesca, nè l'opera del Tiepolo nel levigato lucido affresco di Giotto.

La tecnica offrirà sempre campo al pittore d'effetti speciali, e questi si tradurranno sempre in qualità di stile e, si può dire, di pensiero.

Nell'arte di Giotto le forme e i colori sono elementi d'astrazione. Inesperta ancora l'arte a sorprendere tutte le movenze che darà al corpo umano la Rinascenza, essa è costretta ad imprimere alle sue figure una tranquillità ideale, alle sue masse un'attenzione religiosamente concorde. Le vesti che non s' informano dal corpo sembra che nascondano anime più che membra umane, onde angeli e santi assumono un aspetto spirituale quasi fossero librati e toccassero la terra sfiorandola appena, pronte a sollevarsi al primo appello del cielo. E i lunghi occhi senza sprazzo di luce, che li faccia brillare, sembrano occhi profondi ed assorti, in cui la fede abbia spento ogni desiderio terreno, ogni cupidigia mondana. E il pallore delle carni in diffuse velature, sui fondi preparati di verde, quanta sofferenza sembra mostrare, di quante ore passate in preghiera e di quanti digiuni sembra l'effetto!

Dunque questa tecnica, anche col suo sentimento, concorre all'espressione, per un esempio, del ciclo francescano, di cui ha la dolcezza e la semplicità; e così l'opera di Giotto conquista, commuove, trascina.

Ma le forme trecentistiche languono e muoiono

come langue e muore ogni cosa che nasce e che fiorisce. Con Masaccio sorgono altri ideali e altri mezzi pittorici. Dopo di lui, e durante il Quattrocento, l'arte svelerà mille segreti del colore, della forma, della vita, del moto, onde le sue espressioni, elaborandosi ed affermandosi a grado a grado, potranno, all'apparire del secolo XVI, diventare, da composte e severe, tragiche e gioiose.

Così anche il ritratto, che fu la principale leva del naturalismo quattrocentistico, si risolverà, per mano di Leonardo, in un'opera d'alta poesia e di mistero, con l'effigie della Gioconda.

Ed ecco la volta della Sistina, eroica anche nella tecnica.

E che tale dovesse essere comprese subito Michelangelo quando dopo pochi giorni di lavoro rimandò i pittori che l'aiutavano con forme *di pratica*, e si chiuse gelosamente, solo come un Dio nel mistero, a creare tante possenti figure.

Le forme sempre severe e grandiose, l'accentuazione anatomica nella vigorìa scultoria dei muscoli, lo stupore dei grandi luminosi occhi, tutto ci porta in un mondo sovrumano, in un mondo di gente fatale, più seria, più possente e più ferma di noi nel cuore e nel corpo. Le sibille dalle terribili minaccie, i profeti preconizzanti grandi sciagure umane, rovine di città e di regni e l'avvento di nuove potenze e di nuovi eroi,

sostengono, come formidabili cariatidi, il grande soggetto della creazione del mondo — l'Onnipossente che, con l'aprir delle braccia, scinde le tenebre dalla luce; che, passando a volo presso l' uomo e tendendogli l'indice, gli comunica la vita; che con la sua benedizione fa viva e vigilante la bellissima Eva, la quale si curva umile a Lui che l'ha creata, quasi aspirando con le labbra semiaperte il soffio divino; poi il primo peccato, poi l'accasciamento muto di Adamo e il terrore di Eva, poi il diluvio che si rovescia sul cumulo secolare dei peccati svoltisi miseramente, incessantemente, sul primo peccato.

Ora le forme di Michelangelo non sono esse parte essenziale di questo fiero poema come quelle di Giotto lo sono della soave leggenda francescana?

E i soggetti e le bellezze di Tiziano sorridono dalle floride forme e dal colorito caldo e giocondo, perchè egli sa dare agli esseri e alle cose l'armonia dell'esistenza che loro sarebbe convenuta se fossero venute davvero nel mondo. Ciò che nella realtà è solo frammentario, staccato, circoscritto egli contempla dandogli la felicità, la libertà.

Poi ecco la vivida trasparenza del chiaroscuro, la diafana giocondità del colore, la grande facilità dello *scorciare*, l'ardita intuizione dei movimenti dare all'arte del Correggio il bisogno di tripudio e di ascensione. Intorno all'alta cupola i formosi

giovinetti, seduti, sollevati, reclinati, porgono larghe coppe; raccolgono le resine a piene mani; ridestano i profumi nei turiboli; ardono, sulle fiamme, crepitanti rami di ginepro; conversano raccolti in gruppi, guardano in chiesa; si sporgono al di fuori, verso il cielo, tutti solleciti a tener desti quei fuochi di gioia e a sollevar sotto alla Gloria di Maria assorgente, immense nubi di vapori odorosi.

E dentro a quella viva corona di bellezza e presso alla Vergine, si svolge il volo trionfale, in un affollamento vertiginoso. Gli angeli ed i putti l'accompagnano nell'ebrezza. Alcuni suonano o cantano: altri, commossi, si abbracciano, s'addensano sopratutto intorno a Lei: si aggruppano, si rincorrono, si affondano nelle nuvole, ne escono improvvisi, con le braccia tese, quasi pazzi di gioia. Gli occhi sfavillano, le bocche ridono, i capelli svolazzano, i fiorenti corpi palpitano e fremono.

Ecco dunque un altro *vero*, un'altra tecnica, un altro trionfo!

Poi, quando la primavera dell'arte fu passata, cominciò naturalmente l'estate con gli eccessivi ardori, con la vegetazione troppo densa ed intralciata, con gli uragani fragorosi ed anche con le sue fiacchezze. Tutto ciò ch'era stato sobrio nella

Rinascenza divenne esagerato; ma la mano, ossia la tecnica, per le forze acquisite operava con più facilità, proprio come nell'estate il caldo rende tutto più elastico e più pronto.

Allora la matita, il pennello, lo scalpello, si piegarono, arrendevoli in tutto, alla volontà degli artisti. Il marmo ebbe morbidezze, splendore, valori quasi pittorici, e ciò, per opera precipua del Bernini, di cui nessun secolo può forse vantare scultore più pronto a modellare e a scolpire, sì che di lui si disse che *divorava il marmo*.

Con le nuove qualità esecutive, eleganti e intemperanti, l'arte doveva trovare ancora nuovi atteggiamenti, non certo con San Francesco nè con le sibille, ma coi voli e i contrasti poderosi del Padre Pozzi e del Tiepolo; con gli enfatici santi succeduti al Concilio di Trento, con lo spasimo di Santa Teresa, con le sorprendenti trasformazioni sacre o mitologiche.

La Dafne del Bernini che si converte in fronda, inseguita dal giovine Apollo è forse il capolavoro di quella tecnica e di quel sentimento. Tutte le estremità del giovine corpo di lei accennano alla trasformazione in lauro. Le dita dei suoi piedi si allungano in radici che si abbarbicano al suolo. La scorza dell'albero, con la ruvidità o la porosità del sughero, sale per avvolgerla, frondeggiando più prontamente dalla parte di lui, come a crearle

una subita difesa. I capelli, già terminanti in foglie, le s'innalzano, più che dal vento, sollevati dalla legge di natura che fa tendere all'alto le fronde, come le fiamme, *per la propria virtù che le sublima.*

Le mani protese al cielo in atto d'implorare l'aiuto di Giove, le si tramutano in rigogliosi arbusti. Ogni stelo si delinea schiettamente, ogni foglia è staccata, sottile, variamente mossa; ogni piccola ciocca di capelli si svolge fluttuando morbida e sciolta. E le carni levigate, le chiome increspate, il manto opaco, le foglie segnate dalle fibre, la scorza striata e nodosa, alternano i toni d'un perfetto chiaroscuro che fa balzare nitide e distinte tutte le parti di quel singolare capolavoro.

*

Dov'è dunque la norma unica dell'arte? Quale la vera tecnica? Quale il vero metodo? E se norma, tecnica e metodo sono ugualmente grandi in tanti capi d'opera di così vario sentimento e di così diversi secoli e diversi uomini, qual è il vero da seguire?

Ora nella natura medesima è forse il suggerimento essenziale dell'arte. La verità è bene in ogni sua parte sempre uguale e ferma, ma la natura le dà ad ora ad ora diverso aspetto e

valore. Quel monte è pur sempre delle stesse sostanze, con gli stessi boschi, le stesse rupi, gli stessi solchi; eppure ora sembra cupo e sinistro, ora azzurro e calmo, ora argenteo e lieto, sempre diverso alle diverse ore del giorno, e alle diverse luci del cielo.

Ebbene: alla natura che getta fra il monte immutato e l'occhio di chi lo guarda, quei vapori infinitamente varii, deve somigliarsi l'arte, frapponendo, fra il vero immutato e l'opera, la multiforme e fervida anima sua. Così quando la poesia attinge dalle passioni umane la sua ispirazione, e sino a quando la storia severa attinge dai secoli i suoi racconti e i suoi esempii, fra la realtà e l'opera fluttua sempre il velo d'un'atmosfera ideale.

Nella produzione dei genii vediamo infatti, molte volte, messi in disparte i mezzi che parrebbero i più semplici per riprodurre una cosa o un effetto, appunto perchè la soverchia fedeltà al vero non scemi la virtù sentimentale dell'opera. In ciò sta certo la precipua ragione del parlar figurato della poesia e dei suoi fantasmi. Ma forse nessun esempio ha in sè maggior evidenza di quello che ci offre Beethoven, laddove descrivendo musicalmente il risveglio e l'animarsi di un campo militare, fa sentire il suono dei tamburi che da piano e lontano, va rinforzando e accostandosi. Nella

sua orchestra egli aveva i tamburi e gli sarebbe stato ben facile servirsene per attenersi alla realtà.

All'incontro Beethoven li costringe al silenzio; e la diana batte dapprima lieve come un susurro sulle corde di violini e poi s'afforza dei maggiori archi, in modo che il suono dei tamburi vi s'intende, ma tradotto e idealmente armonizzato.

Nessun esempio — ci sembra — poteva meglio giovare a noi per chiudere la serie dei nostri argomenti. A quel sovrano artista il vero suono dei tamburi portato nella solennità della sinfonia sarebbe parso d'una insopportabile volgarità. In tal caso, proprio per raggiungere l'arte, egli ripudiava l'intervento diretto del vero.

LA MUSICA NELLA VITA MODERNA

DI

CARLO PLACCI.

Signore, Signori,

Son reduce da un viaggio musicale in Germania; ed in sei settimane ho sentito più musica buona, di primo ordine, antica e moderna, di quella che potrei udire in sei anni se rimanessi ad aspettarla a Firenze.

Anzi, nello stesso modo che i Tedeschi di gusto calano a frotte in Italia per rifarsi gli occhi coi capolavori delle nostre gallerie, chiese e piazze, io non capisco perchè un maggior numero di amatori italiani della bella musica, i quali abbiano tempo e mezzi, non restituisca, come ho fatto io, la visita artistica. Sieno forse amatori platonici, a cui la fatica e le noie del viaggio ghiacciano l'ardore?... Io conosco tante sfumature diverse di questi pigroni musicali.... Vi è persino chi non possiede l'energia di andare a un buon concerto nella stessa città dove abita. Per lui la Sala della Filarmonica, o del Conservatorio, o del Quartetto

(poco importa quale) è antipatica, scomoda, volgare; gli esecutori sono scadenti; la promiscuità della folla è odiosa.... Oh! meglio, molto meglio l'intimità, il raccoglimento dello studiolo; poter da sè strimpellare, malissimo, sul proprio pianoforte un oratorio di Händel ed una sinfonia di Haydn. Insomma la grande arte a domicilio, con una Madonna della Seggiola in oleografia che lo contempla dall'alto, mentre un Campanilino di Giotto in alabastro trema disperatamente sulla cassa del pianoforte stesso, sotto i suoi sforzi sovrumani per assalire gli arpeggi ed agguantare le ottave....

Gli ipocriti della musica, che io veramente compatisco, sono gli attivi, cioè coloro che vanno in persona all'Accademia di Santa Cecilia per applaudire una messa di Mozart, ed al teatro Costanzi per estasiarsi su *Tristano ed Isotta.* Che lungo martirio in silenzio, con occhiate furtive all'orologio e sbadigli ringoiati! L'unico momento svagante è tra un pezzo e l'altro del concerto, tra gli atti del melodramma, quando v'è il sollievo di sprigionare in rapide chiacchiere tutte le osservazioni insulse accumulate nel frattempo! Quanti saluti premurosi a destra e sinistra, e segnali di fanatismo ad altre vittime lontane, che stanno scuotendo il capo con delizia bugiarda!

Il fatto sta che oggigiorno, sia nella società ele-

gante la più futile, sia negli ambienti colti i più pesanti, non si ammette che la musica elevata possa *non* piacere e *non* intendersi. È permesso magari di non mettere mai i piedi in un museo, e di non aprire mai un libro di versi, ma nissuno osa confessare che si annoia profondamente a un'udizione musicale. La voga va alla musica: è l'ultima forma di *snobismo* estetico; e, per questo appunto, è un prezioso indizio di come l'arte dei suoni sia l'unica arte in oggi seriamente coltivata, sentita e goduta. Già, la caricatura di un sentimento è la maggior prova che il sentimento esiste; e difatti, per centomila ipocriti, vi son centomila buongustai in fatto di musica. Per nissun altro ramo dell'arte esistono, nel mondo civile, altrettanti sinceri adoratori. Quel che è stata la scultura durante alcuni secoli avanti Cristo; quel che è stata l'architettura durante i migliori secoli del medioevo; quel che è stata la pittura durante il Rinascimento, è stata ed è tuttora la musica. Dal tempo di Palestrina fino al tempo, diciamo, di Riccardo Strauss, è tutto un crescendo universale d'interesse che, propriamente ai giorni nostri, tocca ad un parossismo quasi morboso in alcune capitali troppo civilizzate.

Ogni arte a turno ha il suo centro d'irradiazione. Ora, parlando all'ingrosso, la nazione più favorita per le belle statue fu la Grecia, nell'età

di Pericle e nell'età di Alessandro; per i bei quadri fu l'Italia nel Quattrocento e nel Cinquecento; e per le belle composizioni musicali, da Giovanni Sebastiano Bach fino a nuovo ordine.... è la Germania!

Ecco perchè, torno a ripeterlo, trovo che i buongustai italiani, per curiosità e per istruzione, e, dietro a loro, magari per solo amore di moda, gli *snob* della cultura, dovrebbero andare periodicamente oltr'Alpe a prendere il verbo musicale a Berlino, a Vienna, a Dresda, a Monaco.

Noi possiamo offrire ai Tedeschi i tesori di un'arte pittorica, scultoria ed architettonica *che fu,* e che in casa nostra siamo in troppo pochi ad amare con intensità; essi in ricambio ci offrono qualcosa che è ancora sangue del sangue loro, un'arte vivente!

Strano privilegio della musica! Essa è sempre, per l'essenza sua particolare, un'arte vivente! Una tavola a tempera, un busto, un poema, possiedono nel medesimo individuo il loro creatore ed il loro esecutore. Quali li hanno lasciati Simone Martini, Donatello, Ariosto, tali, precisi, li ereditiamo. I numerosi coadiutori di un immortale architetto, sieno contemporanei o superstiti, terminano l'opera sua una volta per sempre; di lì a poco il Partenòne, la Cattedrale di Chartres, la Cappella dei Pazzi, il Palazzo Farnese, giungono

alla loro fissità ultima. Ma la composizione musicale non cessa mai di richiedere collaboratori illuminati; essa si rinnova sempre, di anno in anno, di secolo in secolo, operando altrettanti miracoli successivi quanti sono gli ispirati esecutori che momentaneamente le ridanno vita. Lo spirito della musica più sublime si va, per così dire, rincarnando ogni volta che apparisce un gran violinista, una grande cantante, un gran suonatore di pianoforte. La loro perfetta comprensione completa il lavoro del compositore. Ma non basta; accanto ai solisti, personificatori massimi, son necessarii i collaboratori collettivi ed anonimi, simili ai maestri comacini delle cattedrali romaniche — masse corali, corpi orchestrali....

Ebbene, là dove troveremo tutti questi artisti complementari in maggior quantità e di miglior qualità, potremo dire con fondamento che l'arte della musica, di per sè sempre viva, diviene superviva; quindi che è là, nelle condizioni ideali di una *plus-vita* estetica, che deve essere udita e goduta.

È quasi un luogo comune insistere sulla frequenza delle esecuzioni importanti che si sentono in Germania, o sulla coscienza delle interpretazioni, o anche sulla felicità e rarità dei programmi. C'è da soddisfare il modernista puramente sensitivo, l'erudito storico, ogni tipo di dilettante musicale.

Ma quel che mi colpisce maggiormente (e lì avremmo molto da imparare noi altri italiani) è il contegno degli uditori. Accanto all'arte di comporre musica bella e di eseguirla bene, ricordiamoci che esiste l'arte di saperla ascoltare con riverenza e simpatia. Fa impressione pensare che in ogni piccolo angolo di terra tedesca v'è il suo coro e la sua orchestra; che ogni santa sera dell'anno circa un milione di ascoltatori, più qua, più là, sta assorbendo in silenzio religioso qualche capolavoro della sinfonia.

Con questo non voglio dire che in altri paesi faccian difetto le esecuzioni importanti. Anzi. Mi ricordo, quando ero più giovane, di aver domandato ad Arrigo Boito dove potevo, senza muovermi, sentire nel minor spazio di tempo la maggior quantità di concerti e di opere interessanti, ed egli m' indirizzò a Londra durante il periodo della *season.* Difatti partii a quella volta, una primavera, in compagnia del mio carissimo amico Beppe Buonamici, lui per *fare* della buona musica, ed io per udirla. Non è vero, amico Beppe, che di giorno, di sera, in poche settimane, sentimmo il *sentibile,* tutto ciò che v'era di meglio in Europa, riunito lì?...

Considerata da quell'angolo solo, Londra mi fece l'effetto d'un vasto emporio di musica venuta da tutte le parti del mondo, di un magazzino

immenso in cui la merce importata fosse di valore superiore alla merce indigena. Mi parve anche che il pubblico numerosissimo mostrasse un forte interesse, ma più passeggiero che permanente, un affetto da commerciante anzichè da innamorato, una deferenza doverosa alternata con un entusiasmo senza discriminazione....

Nè sbagliavo. Difatti volli dare per lettera, in quei giorni, le notizie della Londra musicale a Hans von Bülow, l'illustre pianista, l'immortale commentatore dei classici del pianoforte, vero umanista della musica; ed egli mi rispose su per giù così: "Londra musicale! Come mai potete mettere insieme quel sostantivo con quell'aggettivo!"

È un fatto che a Londra abbiamo il senso che, se ascoltiamo tanta roba di primo ordine, è sopratutto perchè impresarii e clienti la possono pagare saporitamente. Avviene qualcosa di simile davanti ad una collezione di quadri antichi in casa di un recente arricchito. Egli, non comprendendo quasi nulla, compra e compra alla rinfusa; ma, siccome le cose migliori sono spesso anche le più care, una quantità di opere somme si trova mescolata agli scarti; e il visitatore che sa discernere gode di quelle senza badare al resto, esattamente come se il proprietario fosse il re dei buongustai. La gratitudine artistica del consumatore rimane identica....

A Parigi, a New York, a Bruxelles, a Amsterdam, a Boston (questo indice da orario potrei prolungarlo), vi sono concerti magnifici e teatri d'opera eccellenti; ma, mentre nella maggior parte dei paesi la più ricca vita armonica è quasi del tutto concentrata nelle metropoli, in Germania esiste, da un confine all'altro, la cultura intensiva della buona musica.

In una sala da concerto, in un teatro d'opera, vi è tale un apprezzamento serio in quelle migliaia di faccie attente, tale intima conoscenza dei grandi maestri sparsa attraverso i diversi strati sociali, una compartecipazione così vitale, che il forestiero rimane commosso. Tra l'artista fino e l'uditorio non v'è, come da noi, un abisso. Si sente subito il fenomeno magnetico, ben noto nella psicologia della folla, del consenso unanime in un'alta idealità. Il sentimento religioso lo produce nelle chiese e il sentimento patriottico nelle assemblee. Ma, oggi come oggi, quale è il sentimento artistico che riesce a destare un'eco vasta e viva? E dove trovasi questo pubblico di artisti?... Non è che in Germania, e non è che per la musica!

Un'età come la nostra, che resterà immortale per via delle ricerche, scoperte ed applicazioni scientifiche, in cui il linguaggio della critica e del romanzo, il gergo dei giornali e dei salotti è saturato di scienza, in cui l'atteggiamento generale

del pensiero è ispirato dai laboratorii, e quindi tende al preciso, al positivo, avrebbe dovuto nel campo dell'arte determinare un gusto analogo e portarci verso forme molto tangibili, verso linee molto nette. Fidia contemporaneo di Ippocrate ci sembra una cosa naturale. Dal più puro tempio di Atene alla più scientifica riunione nel Liceo di Aristotile è un breve cammino, e nissuno sforzo di passaggio mentale.

Invece l'unica arte che aleggia veramente sulla nostra epoca è incorporea, aeriforme, la meno palpabile e la meno fissa — fantasma di bellezza, soffio sonoro, puro spirito di arte! Da che cosa deriva questa apparente contraddizione?... Forse l'esagerata quotidiana analisi della realtà spinge l'uomo odierno, per contrasto, a cercarsi un rifugio estetico nel sogno, nella musica.... Forse è che, scemato il sentimento religioso, la sete d'ideale etereo si appaga meglio che altrove nei misteri musicali. Riccardo Wagner fu uno di quelli che sentì con maggiore acutezza questo immedesimamento della religione e della musica, e gli consacrò alcune pagine di critica fantasiosa.

Potrei divertirmi per delle ore a cercare per conto mio delle ragioni, oppure riferire i motivi addotti da altri per spiegare la coesistenza attuale della massima cultura scientifica colla massima passione musicale; e credo che sarebbero assolu-

tamente tutte ipotesi gratuite, per quanto adornate di panneggiamenti letterarii con un bello spennacchio filosofico in capo....

Del resto, per un uditorio profano che gusta ma che non sa precisare, la musica possiede la magìa di un'atmosfera indefinibile di suoni belli, tanto che esso s'immerge dentro ad una sinfonia di Schubert in modo quasi cutaneo, come se entrasse in un bagno delizioso di timbri soavi. Ma per l'iniziato nei segreti melodici, per il musicista esperto, la musica possiede linee nette, contorni definiti al pari di un dipinto. Io, per esempio, non posso a meno di associare gli oratorii di Bach colle grandiose composizioni plastiche di Giotto ad Assisi. Per me il Mozart ha lo stesso tipo lineale, colle sue pause e ripetizioni simmetriche, dei dolci quattrocentisti di Bruges e di Firenze, mentre il Beethoven, più evoluto ancora, mi riporta a qualche gran pittore, energico e squisito, dei primissimi anni del Cinquecento. In Wagner mi par di sentire il ricco, sontuoso, più tardo Rinascimento, fra Tintoretto e Velasquez, passando per Rubens e Rembrandt; mentre la Scuola di pittura bolognese, in quel medesimo periodo, ha un certo riscontro negli operisti italiani che fiorirono fra il 1820 e il 1850 — cioè, diciamolo pure, qualcosa di ovvio, di esteriore, di poco strutturale. A ogni compositore

potrei trovare la sua somiglianza, giù giù fino a Riccardo Strauss, il quale rammenta un bravo impressionista di Parigi; ma i miei paralleli non hanno alcun valore oggettivo. È tutto un affare personale, come per la famosa udizione colorata, dove il *do*, o il *re*, o il *mi* è verde per uno e lilla per un altro, l'accordo maggiore è bianco oppure turchino a piacimento, e v'è chi trova giallo un suono di tromba e chi invece lo trova rosso fiammante.

Se da tutta questa chiacchierata volessi spremere un giudizio serio, si ridurrebbe a questo semplicissimo asserto, cioè, che la cultura simultanea della scienza e della musica ai tempi nostri è una coincidenza e niente più, e che, siccome il regno della musica nella forma sua piacente, afferrabile da una mente media dell'Europa centrale, data soltanto da tre secoli all'incirca, noi viviamo ancora sotto la sua melodiosa costellazione.

Tra le arti sorelle, ultima a nascere sull'orizzonte e a fiorire, la musica ha percorso con maggior rapidità l'inevitabile evoluzione che tutte le arti son destinate a compiere. Se da Giotto a Claude Monnet son passati più centinaia di anni che da Bach a Riccardo Strauss, non so da che dipenda.... Forse le risorse inerenti all'arte dei suoni sono meno illimitate; ovvero la crescita na-

turale della musica è più veloce, come accade ad alcune piante in confronto di altre.

Può essere ancora che si tratti di un fenomeno artificiale. Il caso ha fatto sì che il periodo di maggiore fioritura della musica si sia trovato nei frettolosi tempi nostri, in mezzo a una esistenza più mossa, più variabile; quindi essa si è risentita della velocità generale che è nell'aria. Si direbbe che una temperatura da serra calda fa in oggi più presto sbocciare, più presto sfiorire intorno a noi i generi nuovi in tutte quante le arti; e per conseguenza con un maggiore impulso in quell'arte più tardi nata, più fresca e rigogliosa, che è la musica.

Perchè nasce, come si forma e trasforma, quanto dura un'epoca musicale? Mistero! Noi abbiamo soltanto il diritto di osservare che, per nostra gioia, alcuni getti di arte esistono un dato spazio di tempo, e poi tramontano. Un'onda di poesia lirica passò sull'Italia nel secolo XIII e XIV; un'onda di poesia drammatica traversò l'età di Elisabetta d'Inghilterra. A ciascun di noi s'affacciano, in pittura, in scultura, in architettura, periodi di cento, duecento, trecento anni con nuclei di genii, con capolavori frequenti, consecutivi, con spettatori entusiasti che non hanno mai il tempo di perdere il gusto e disimparare l'ammirazione. Tra artisti creatori e pubblico artista è

allora un cambio e ricambio di vitalità! Sono momenti fervidi in cui è bello vivere; stagioni di sole, di bonaccia artistica....

Orbene, torno a dirlo, per ciò che riguarda la musica, ci troviamo, all'alba del secolo XX, in pieno filone estetico non interrotto da lunghissimi tempi. La buona produzione musicale germoglia tuttora, ed in complesso il buon pubblico c'è. Wagner (basta il suo nome per illuminare un secolo intero), Verdi, Brahms, Tchaikowsky sono morti ieri; e vivono Dvorák, Saint-Saëns, Grieg, la giovane scuola russa, notevolissima, e la giovane scuola tedesca, e l'inglese, e l'italiana, tutta una pleiade di musicisti minori, che hanno da dire, sia pure in miniatura, qualcosa di gustoso, di realmente artistico. L'età dei giganti è forse terminata e subentra quella dei piccoli maestri. Ma la vita moderna, che tende a livellare ogni cosa, non deve democratizzare anche l' ingegno musicale?

Nell'interesse dell'avvenire, il cómpito di noialtri contemporanei, in questa età di epígoni, sarebbe di ottenere che l'uditorio, già educato in Germania, non si diseduchi, che l'uditorio altrove migliori sempre, si coltivi, si raffini e si estenda....

Tra le nazioni civili, nessuna ne ha maggior bisogno della nostra; e, cosa consolante, allo stato latente, nissuna più della nostra ha la stoffa mu-

sicale. Accanto alla Germania, o subito dopo la Germania, veniamo noi. Eppure la pigrizia, la leggerezza, la mancanza di occasioni e di abitudine, fanno sì che l'Italia, oggi, appare inferiore all'Inghilterra in fatto di cultura musicale, e questo è ridicolo. Quando si ha un così lungo passato melodico, la musicalità non si estingue. L'Inghilterra, appetto a noi, è una bambina ricca. Senza vantarci, abbiamo dato la luce a un Palestrina e a tanti nobili compositori del Cinque, Sei e Settecento; abbiamo aperto e chiuso il secolo XIX con un genio tradizionale della forza di un Cherubini, ignorato in Italia, e con un colosso come Giuseppe Verdi, il cui capolavoro, *Falstaff*, non si ode quasi mai. A principio dell'Ottocento, abbiamo avuto una fioritura di operisti notevoli, come abbiamo un risveglio molto promettente dell'opera, all'orlo del Novecento.

In quanto agli esecutori, è superfluo enumerare tanti e tanti artisti di primissimo ordine che possono stare alla pari coi maggiori dell'estero, dalla Pasta ad Alice Barbi, da Paganini a Alfredo Piatti, a Busoni, a Buonamici.... Anche il piccolo musicista anonimo che suona il violino in un caffeuccio di Napoli o di Venezia, che suona l'oboe nella banda del suo villaggio, è spesso bravissimo. Di molte cose Firenze sarà eternamente grata al genio di Hans von Bülow, che le fece l'onore di passarvi

alcuni anni; tra l'altre, in un'epoca in cui mancava un'orchestra pei concerti e il bel repertorio classico era muto, di aver ricostruito, con pazienza e divinazione, un corpo orchestrale, andando appunto a scavare gli elementi nelle bettole e nei teatrini dedicati a Stenterello. La facilità, l'adattabilità dell'italiano a far bene la buona musica, è innegabile. Mi ricordo che uno dei sommi direttori di orchestra della Germania, il Mottl, mi disse, un dodici anni fa, che con due sole prove aveva ottenuto dai suonatori milanesi un risultato che avrebbe richiesto assai più tempo con suonatori tedeschi. Ed allora vi era anche meno disciplina di adesso perchè, se esistevano i soldati, mancavano i generali. I direttori d'orchestra, salvo rare eccezioni, erano sciatti. La poca coscienza nella direzione d'un'opera era addirittura vergognosa. Ma le cose sono immensamente mutate negli ultimi dieci anni; la media dei nostri *capellmeister* è migliorata moltissimo; e, fra essi, troneggia un Arturo Toscanini, che equivale a dire uno dei più geniali direttori di Europa.

Non so se la musica popolare sia sempre un indizio della musicalità superiore od inferiore di una razza, delle sue possibilità per la grande creazione.... Vi sarebbe molto da discutere in proposito, ma mi trascinerebbe troppo lontano dal mio tema. Accennerò soltanto ad un fatto. La musica

popolare francese, tedesca, inglese ed italiana possiede un tipo riconoscibile, una certa fisionomia nazionale, ma non già un pronunziato valore artistico. Invece la Russia, la Spagna, l'Ungheria, la Scozia, la Bretagna, secondo la opinione di Cesare Cui, ci offrono nelle melodie indigene tesori di originalità, caratteri marcatissimi, una musicalità matura, che talora par quasi l'opera cosciente di un maestro. Ebbene, in complesso è nel primo gruppo di nazioni che troviamo tutti i massimi compositori; mentre neanche una sola spiccata individualità è uscita da alcune nazionalità del secondo gruppo!

Musicalissimi per natura, gli Italiani sono oggigiorno migliori esecutori che uditori. I Conservatorii di musica, anch'essi perfezionati negli ultimi anni, stanno formando una falange di ottimi suonatori, contrappuntisti e direttori di orchestra. Quello che è necessario adesso è di educare il nostro uditorio. In che modo lo faremo?... In un modo solo: facendo sentire con la massima frequenza la maggior quantità di bella musica al più gran numero di persone. Dai Conservatorii delle città principali dovrebbero partire in crociata degli studenti intelligenti per evangelizzare i borghi e i piccoli centri cittadini. Se non sanno come fare, domandino consiglio ai loro confratelli dell'Università che militano nel partito socialista....

Essi avranno operato meritoriamente ogni volta che, per il loro ascendente, la figlia del dottore canta una romanza molto semplice, chiara e capibile di Schubert al posto di una di Denza; ogni volta che il garzone del farmacista abbandona il mandolino per il violino; ogni volta che la banda invece di un *pot-pourri* sulla *Jone* del Petrella suonerà la marcia nuziale di *Lohengrin*; ogni volta che l'organista, durante l'elevazione, preferirà un corale nobile e facile del Settecento a un'aria di operetta; ogni volta che la stagione annuale lirica al teatro comunale consisterà in un'esecuzione veramente coscienziosa di un'opera simpatica e limpida come *Don Pasquale*, l'*Elisir d'amore*, sopratutto il *Barbiere di Siviglia*.... Con un breve passo di più si arriverebbe al *Matrimonio segreto* di Cimarosa, alla *Serva padrona* di Pergolese, al *Barbiere* di Paisiello, insomma all'opera buffa italianissima del secolo XVIII dopo quella comica italianissima del secolo XIX, la quale, tra parentesi, ha tanto più carattere artistico, nella sua gioviale bonomia, dei melodrammi italiani serii del medesimo periodo.

Su su un altro passo, e chi sa che non si riuscirebbe a innestare e popolarizzare le opere del divino Mozart che, per nostra vergogna, non si eseguiscono nemmeno nei teatri grandi! Eppure quei motivi così freschi, così ingenui, così cristal-

lini, sarebbero adorati dalle nostre popolazioni! Già sono afferrabili alla prima udizione; quindi richiedono l' identica fatica mentale che è necessaria per capire la robuccia più volgare. *Le Nozze di Figaro, Così fan tutti, Il ratto del Serraglio,* sono fontane inesauribili di melodie spontanee, che il pubblico italiano è fatto per intendere quasi meglio del tedesco.

Il giorno che un nostro popolano anteporrà a una polka becera e a una canzone vassalla il semplicissimo contorno melodico di Mozart (che ricorda un sobrio disegno del Quattrocento) quel giorno la educazione del suo orecchio sarà compiuta. Nè il cómpito poi è tanto arduo! Le Università popolari esigono dai loro clienti uno sforzo assai più difficile!

La propaganda del buon gusto nei piccoli centri è maggiormente utile che nei grandi, perchè in questi ultimi si stabilisce presto una divisione naturale del gusto, e coloro che amano le brutte cose si dividono da coloro che amano le belle; si forma una specie di biforcazione, di doppio incanalamento. Invece nelle cittadine la vita musicale, per troppe ragioni evidenti, non può differenziarsi.... V'è il pericolo dunque che, nello stagno generale, i buoni elementi, per mancanza di uno sbocco, vengano inquinati dai cattivi.

Con parziali trionfi, a passi minuscoli, si po-

trebbe giungere piano piano in Italia (che ha caratteri decentralisti simili alla Germania) a costituire dappertutto dei modesti cori, delle orchestrine di archi che s'unirebbero alle fanfare già esistenti....

Oltre alla utilità di una preparazione artistica in sè, vi sarebbe in tutto questo movimento qualcosa di moralmente educativo, che non andrebbe dimenticato in questi tempi di preoccupazione sociale. Vediamo di già adesso nei piccoli centri gli effetti benefici come svago, come disciplina, derivati dal coltivare della musica anche scadente con istrumenti anche antipatici. Vi ricordate la missione civile che ha la musica nella Repubblica di Platone?... L'armonia dei suoni genera l'armonia degli animi. È una scuola di mansuetudine nelle famiglie operaie. L'oblio che le masse cercano nell'acquavite, il piacere musicale in parte può darglielo; l'entusiasmo che va tutto verso le più spinte sêtte politiche, può essere deviato un poco verso le società musicali.... Tuttociò che toglie la moltitudine dal proprio *io* è cosa ottima; e nulla è più facilmente elevante della musica. Questa ha una potenza d'azione che la letteratura o le arti figurative non possiedono, perchè muove molto più direttamente di loro la fibra umana. È una forza primordiale che penetra subito nelle profonde radici dell'essere. Colpisce, tocca, com-

muove con un'immediatezza ed un'efficacia straordinarie. Nell'animo brutale e basso porta un raggio di luce, crea una specie di misticismo estetico. Io credo in verità che nell'uomo rozzo la grazia, per agire sul cuore indurito, assume spesso una forma musicale....

Propaganda per propaganda, preferisco quella che unisce il bello all'utile, i fiori da mettersi sul davanzale ai legumi da piantarsi nell'orto. Ora, nello stesso modo che per istruire il popolo si debbono scegliere volumi facili e morali ma di bello stile, nell'alloggiarlo sanamente si deve cercare che la casina operaia abbia un'architettura di gusto, e, per decorarne l'interno, è meglio regalare fotografie di capolavori che stampe colorate di santi e di patriotti; nello stesso modo che gli utensili che adopera, che i vestiti che mette è bene abbiano un certo garbo — vecchie forme popolari di maioliche, di seggiole, di gioielli; belle tinte di pezzole e di bordatini — così pure la musica, che lo ricrea e lo migliora, deve tendere gradatamente verso una qualità d'arte sempre superiore.

Nelle grandi città questo medesimo tipo di propaganda va fatto su più ampia scala. Per esempio, visto che le orchestre ed i cori sono bell'e costituiti, non debbono servire al privilegio esclusivo di soci ed abbonati delle classi alte in locali chiusi.

Bisogna estendere la loro azione a teatri e pubblici più vasti, istituendo concerti popolari a poco prezzo nei giorni di festa. Intanto Torino, che ha già dato altre volte il buon esempio, ritenterà in modo grandioso l'esperimento durante l'aprile e il maggio.

La chiesa è una scuola altissima di educazione. In Germania, nelle cattedrali protestanti e cattoliche, i fedeli, con voce intonata, fanno canti religiosi belli e semplici sulla guida dei potenti accordi dell'organo. Perchè non imitarlo anche noi, secondando con energia la felice iniziativa del Padre Ghignoni e della sua Società italiana per la musica popolare in Chiesa?...

Il recente *motu-proprio* di papa Pio X intorno alla musica ecclesiastica, in complesso, porta una buonissima riforma. Non si può che applaudire all'abolizione della musichetta frivola, profana, teatrale — certi assoli per trombone, certe fioriture interminabili per tenore, certi galoppi per organo con accompagnamento di campanellini.... Sono i riscontri musicali delle Madonne colla sottana di seta e delle brutte cromolitografie, che deturpano le pareti delle basiliche primitive e delle cappelle del Quattrocento.

Le menti ipercritiche trovano che questo rescritto va troppo lontano; mentre sopprime le deturpazioni armoniche, sacrifica in pari tempo

alcune bellezze armoniche, per cui più di un gran compositore si trova proibito l'adito al tempio. C'è del vero.... Si corre il pericolo di diventare troppo puristi, facendo qualcosa d'analogo a quegli archeologi che, per ripristinare un monumento del Milleduecento, buttano giù tutte le pittoresche sovrapposizioni fatte da un'arte secondaria di un'epoca posteriore. Per fortuna, a favore della musica che si svolge nel tempo, un nuovo rescritto papale, più largo dell'antecedente, può domani estendere le ammissioni. Non così accade coll'architettura che si svolge nello spazio, e dove, tra due contendenti artistici, uno dei due deve necessariamente essere immolato all'altro. Una medesima cattedrale non può avere la sua navata centrale di stile romanico, di stile gotico e di stile barocco; nè può alternare fra di loro questi diversi aspetti, a guisa di quinte di palcoscenico, affinchè lo spettatore, con godimento di arte, ne riviva le fasi successive. Invece il maestro di cappella, dalla cantoria, dirige indifferentemente un inno gregoriano, un mottetto di Palestrina, un salmo di Marcello; e passa da una messa di Mozart ad una di Rheinberger, da una messa di Beethoven ad una di Perosi.

Forse la più potente fonte di educazione musicale è il teatro d'opera. Ma le condizioni sue in Italia sono deplorevoli. I Municipii radicali non

vogliono dar più un soldo di sovvenzione. Il repertorio quindi s'è ridotto a quei soli e soliti melodrammi commerciali, sicuri di effetto, economici a montarsi. In Germania, per avere un teatro artistico, un repertorio vario, nel quale passino tutte le creazioni maestre dell'opera, i sovrani dei diversi piccoli Stati spendono di tasca loro forti somme. Non potrebbe il nostro re, almeno nella capitale, dotare il teatro di musica il più importante? Poichè non è detto che la lista civile debba essere esclusivamente dedicata alle spese di beneficenza e di rappresentanza. Il nostro paese ha tradizioni troppo nobili in tutte le arti perchè, alle donazioni per restauri di campanili e per compimenti di facciate, non si aggiungano generosi aiuti ad imprese musicali.

Intanto per rimediare a questo stato di cose è sorta una *Società del Teatro Lirico,* di cui avete certamente sentito parlare. Questo progetto, veramente ingegnoso, è stato ideato da una mente inventiva, degna d'essere nord-americana, la quale conosce a menadito le condizioni singolarissime del teatro in Italia. È una trovata quella di voler ridonare le sue tradizioni d'arte alla vita municipale, tanto italiana, per mezzo di un *trust* arcimoderno! Si tratta, mediante varie buone compagnie stabili di cantanti e suonatori, di formare un sistema di rotazione che porti da una città

all'altra, grandi e piccine, non soltanto quelle solite opere che contentano i più, ma anche quell'altre che per ora piacciono ai meno.

Una serie di *grandes tournées* si succederà dappertutto, recando in giro i capolavori della musica con bravi interpreti. E così finalmente il pubblico italiano udirà per la prima volta l'*Armida* di Gluck, il *Fidelio* di Beethoven, il *Flauto magico* di Mozart, l'*Oberon* di Weber, il *Vascello fantasma* di Wagner, ed imparerà a vantarsi di aver dato la luce, tra gli altri operisti, ad un Sacchini, a uno Spontini, a un Cherubini....

Quando con tutti i mezzi che ho descritti, avremo formato o mantenuto, in Italia e altrove, questo pubblico vigile ed ardente, è meno facile che la fiaccola della creazione si spenga; i giovani maestri la strappano di mano ai vecchi.... Però i genii musicali, ad onta di tutto, possono diradare, sparire, non più tornare a frotte e a lungo, ma isolati, a lontani intervalli, in mezzo all'aridume; un Tiepolo della melodia dopo chissà quanto silenzio.... Eppure se, rotta la tradizione dei sommi creatori, sussiste tuttavia la tradizione del gusto nei piccoli uditori, questi per lo meno avranno un'attesa non priva di consolazione, da alessandrini musicali; e, dopo, quando capiterà il sovrano maestro, saranno meglio disposti a riconoscerlo ed esaltarlo. Da qualunque parte venga, in qualsiasi

momento, la voce del genio non deve correre il rischio di cantare nel deserto; bisogna che ci sia chi applauda, e sproni, e gioisca.

Le mie previsioni, riguardo all'uditorio, sopratutto all'estero, sono tutt'altro che pessimiste. Io non credo che la vita moderna abbia la minima intenzione di soffocare il culto per la musica. Neanche i fattori in apparenza più avversi hanno la velleità di nuocergli. Come ho già detto, il laboratorio lascia vivere in perfetta pace la sala da concerti; gli istrumenti di precisione dànno poca noia agli istrumenti delle orchestre....

Dirò di più: le nuovissime ricerche estetiche escono per l'appunto dai gabinetti di fisica e di psico-fisiologia. Da Helmholtz a Stumpf potrei citare una serie di scienziati illustri di fama ottima, i quali hanno tentato di strappare ingegnosamente, con mezzi materiali, i segreti del bello musicale. Disgraziatamente nella maggior parte di essi il sentimento artistico non è stato all'altezza della serietà scientifica. È il rovescio preciso di tutti quegli egregi musicisti che, incompetentissimi in fatto di scienza, mettono fuori delle teorie strampalate, senza base. Io non dubito però che sorgerà presto, perchè *deve* sorgere, il psicologo buongustaio che, con metodo sicuro e divinazione geniale, rivelerà finalmente il vero *perchè* di certe bellezze musicali....

Si sarebbe creduto che la nostra esistenza affrettata, esistenza all'americana, attiva, troppo fitta, non lasciasse agio o simpatia per la più contemplativa e la più lenta delle arti. Invece *Parsifal* sta incantando in questo istante gli abitanti prosaici e febbrili di New York. Come si vede, la gente d'affari cerca il riposo e l'oblìo in una beatitudine sonora. Anzi, la musica stessa ha acquistato un enorme valore commerciale. I patrimonii spettacolosi fatti dagli impresarii, dagli editori di musica, dalle dive del canto, dai solisti di violino o di piano, dai fabbricanti d'istrumenti, sono sintomatici. L'arte più preziosa e più speculativa diviene alla sua volta sorgente di preziose speculazioni....

Ai giorni nostri, in verità, la musica è dappertutto, fin troppo, perchè la musica può anche essere brutta, stereotipa, uggiosa, triviale, sguaiata. In mezzo alle strade abbiamo la peste degli orga nini a manovella, che andrebbe combattuta per l'igiene e per il *comfort* dell'udito, al pari di una fogna scoperchiata. Dalle finestre dei casamenti si sentono le dilettanti di arpa e di mandolino far delle scale perlate di timbro nasale e dei tremolìi da zanzare armoniche. E poi ci sono le vociaccie di contralto e i violoncelli scordati che fanno gli esercizii; e poi gli sbuffi dei bandisti che provano una mazurka volgare da eseguirsi domenica in piazza....

Il *café-chantant* mette in circolazione una raccolta di romanze che sta alle romanze di Schumann come il peggior giornalismo sta alla vera letteratura. Persino nelle campagne remote, dove non si udivano fino adesso che campane di parrocchie e tintinnìi di armenti, stornelli e gorgheggi, il grammofono, sotto le acacie del caffè, popolarizza colla sua gola avvinazzata le più abiette marcettine della città. Che farci? Viviamo in tempi di libertà, di lasciar fare, di lasciar stonare, di lasciar pervertire il gusto! Ad un'epoca di tolleranza s'addice magari una musica di.... tolleranza. Ma è pure un'età di libera concorrenza! Si combatta dunque per la buona causa, come si può; e, visto che i mezzi violenti non son più ammessi, si espella la musicaccia con tutti quegli espedienti legittimi che ho enumerato poc'anzi.

Buona o cattiva, il posto che occupa l'arte dei suoni nella vita moderna è importante. Ora questa vita moderna può specchiarsi direttamente nella musica? No, per fortuna.

La più recente estetica toglie ogni valore rappresentativo persino alla pittura. Per spiegarmi meglio, non proibisce a un pittore di raffigurare una persona, un oggetto o un paesaggio; ma proibisce al guardatore di fermarcisi sopra e di trovare interessanti la rassomiglianza o la verosimiglianza. È significativo soltanto il modo di

rendere, di sentire, di trasfigurare, di dare la cresima artistica a quel ritratto, a quella seggiola, a quella prateria. La cosa rappresentata non ha la minima importanza. Un *jockey* o una ballerina, dipinti dalla squisita sensibilità di Degas, sono equivalenti a un *San Sebastiano* o ad una allegoria della *Carità* visti dal forte temperamento del Pollaiolo. Per l'intenditore deve essere indifferente il vestito del Settecento o di Worth, il Palazzo della Signoria o il Palazzo del Nuovo Centro. Egli ha da capire unicamente se il miracolo estetico è avvenuto sì o no; per mezzo di quali elementi, non importa affatto. Con dei pesanti grappoli d'uva, colti in un pergolato d'ombra turchina, si può fare dell'*alcool*, non è vero? Ma si può fare medesimamente con delle patate, tolte da un orto miserabile e sudicio. Brucia bene? La fiammella dell'arte splende e riscalda? Ecco tutto quel che lo spettatore intelligente deve vedere; il resto non lo deve neanche osservare....

Ora questo sforzo d'eliminazione — astrarre la realtà dall'opera d'arte — è qualche volta difficile; per esempio, a cospetto di un bel quadro della scuola parigina che rappresenta, davanti ad una casa operaia, all'orlo di un canale lurido, un gruppo di lavandaie in atto di stendere, su un fil di ferro, delle mutande strappate.

Colla musica, al contrario, nissuno sforzo con-

simile è richiesto, perchè la musica di per sè non è suscettibile d'essere rappresentativa. È come un poetico lago, leggermente increspato, ricco di tinte, dolce di movimento; i brutti edifizii della riva non riescono a riflettercisi dentro....

Si dirà: Oh! allora la musica descrittiva?... Ebbene, esiste appena! Le capacità imitative della musica sono così ristrette e così vaghe che non contano. Pensate! sono ancora più remote dalla realtà di quel che lo sia un grifone araldico decorativo da qualunque animale da serraglio. La stessa famosissima *Sinfonia Pastorale* di Beethoven, quand'anche non avesse la suggestione del titolo e di un testo esplicativo, sveglierebbe ugualmente un senso di pace e di benessere che può avere analogia coi sentimenti della vita campestre, ma che non ne è affatto la riproduzione diretta ed inevitabile.

L'opera, grazie all'aiuto dello scenario, dell'azione e della parola, dispone di mezzi di suggestione assai più potenti. Che cosa sono poche righe di spiegazione su un programma per un pezzo orchestrale, in confronto di tutto quell'apparato o, come mi diceva un giorno il Perosi, “tutta quella gente e quelle cose di carta pesta?„ In fondo, l'opera è un genere relativamente impuro, perchè richiede tanti mai supplementi. Una musica di opera, in quanto tenta d'essere illustrativa,

è già un poco inferiore; in molti istanti si contenta di un posto subordinato; passa in seconda linea; entra quasi nella categoria delle arti applicate.... Eppure, anche così, essa sarà infinitamente più remota dal libretto che non lo sia un disegno dal poema che illustra! I figurini della sartoria Bocconi non possono penetrare nell'orchestra e nei canti; vi sarà sul palcoscenico una esposizione di vestiarii contemporanei — *Louise* di Charpentier, *Fedora* di Giordano — ma non può esservi una musica in marsina o in costume ciclista. Perchè la musica, in quanto musica, anche associata a persone che si muovono e a scenarii che si vedono, resta, per la essenza sua, fuori del vero tangibile, al di là del bene e del male dei sentimenti e delle mode di questo o di quel tempo. La musica, la più sacra delle arti, ha il grande vantaggio della impenetrabilità; è la sacerdotessa dei profondi misteri estetici.

Ciò non toglie che alcuni compositori recenti abbiano cercato di violentarla. Essi hanno subìto le abitudini di spirito, le tendenze della vita moderna; ma non lei. Essi hanno voluto trattarla alla pari delle altre arti sorelle; ed essa si è ribellata. L'hanno creduta malleabile, riducibile, e si son sbagliati. L'hanno vista così poco materiale, tanto aerea, che si son figurati impossibile una resistenza da parte sua. Non s'imprigiona facilmente

un'allodola, o una farfalla?... La musica, invece, puro spirito come Ariele o come l'ossigeno, sfugge ad ogni sforzo di rinchiuderla in un recipiente. Essa non è suscettibile di prender la forma di una di quelle fragili fiale di Venezia del Cinquecento, nè di un robusto boccale germanico, che data dalla Guerra dei Trent'anni: ma neppure di una fiaschetta per viaggi in automobile....

Il Berlioz, il Wagner, oggi Riccardo Strauss, altri maestri passati e viventi, hanno subìto la voga del realismo imperante nel romanzo e nella pittura, ed hanno tentato di oltrepassare quello stadio lecito di imitazione suggestiva, di cui il Gluck nelle sue opere, e il Beethoven, appunto nella sua *Pastorale,* avevano dato la misura giusta. Si trattava d'un'imitazione assai vaga; il sentimento spirituale di una cosa, anzichè la riproduzione pittorica; appena un leggero accenno associativo, compatibile coll'economia musicale della composizione.

Ma i tocchi veristi della *Sinfonia Fantastica* di Berlioz, i martellìi dei Nibelunghi nella *Tetralogia* di Wagner, i belati delle pecore nel poema sinfonico di Strauss, *Don Chisciotte* (potrei moltiplicare gli esempii), sono per me assolutamente degli effetti uditivi *accanto* all'arte, non *dentro* l'arte; escrescenze prosaiche nel gran tessuto lirico; sovrapposizioni brutali in un'atmosfera di

sogno.... In quel mezzo minuto, in cui il mio orecchio ode il frammento realista, è cessato per me l'inebriamento artistico. La mia ragione può comprenderlo: il mio stupido amore per la ricognizione può riconoscerne il significato: ma il mio gusto, puramente sensitivo, vi si rivolta. Avete mai visto, nei trittici di scuola tedesca, quelle borchie, oppure quelle guaine dorate, davvero in rilievo, le quali escono dalla composizione sobria con sfacciato naturalismo? Ebbene, in un pezzo di musica, l'introduzione di una realtà altrettanto concreta corrisponde, cento cotanti peggio, al medesimo errore estetico.

Una caratteristica della vita moderna è il *confusionismo.* Per prurito di novità o per capriccio di stravaganza si ricerca la confusione dei generi. Ogni arte si diverte a scappar via dalle proprie rotaie per saltare su quelle altrui. È superfluo ribattere sulle statue che pretendono essere letteratura o pittura, ovvero su tutti i pastelli alla Whistler e tutte le strofe alla D'Annunzio che vogliono essere musica. Io mi contento di prendere in blocco tutte le musiche che *credono* parere sonetti di decadenti e paesaggi da arazzo, che incarnano simboli letterarii o astrazioni filosofiche: e dichiaro che rappresentano un solenne traviamento, di cui lo scopo rimane sterile da tutti i punti di vista.

Poichè nel sentire un *Péleas et Mélisande* cantato, ovvero un *Così parlò Zaratustra* istrumentato, davanti a sculture melodiche ed impressionismi armonici, l'uditore non è *musicalmente* commosso che da ciò che quelle composizioni contengono di prettamente musicale. Si tratta quindi di un fenomeno nient'affatto nuovo; poteva ottenersi con un vecchio quartetto in *la*, o con una antichissima sonata in *do*. Tutto il resto è stato perfettamente inutile.... L'iniziazione ai simboli di Maeterlinck, alla filosofia di Nietzche è riuscita infruttuosa: e la pupilla dell'orecchio non ha riconosciuto nel tal notturno per pianoforte un marmo del Rodin, nella tal sinfonìa una marina normanna di Claude Monnet.

Erano stati scacciati così giustamente tutti i titoli cretini in voga tra il 1860 e il 1870. Vi ricordate, quando eravamo ragazzini, gli orribili frontispizii sui pezzi di musica, accompagnati da nomi lamentosi, romantici: “La preghiera d'una vergine „, “La campana del monastero „, “Gli addii di Maria Stuarda „? A quella manìa era succeduto un uso più sano: quello di indicare la tonalità ed il tipo della composizione musicale, e basta. Adesso invece è rifiorita la moda dei titoli, ma con maggiori pretensioni, con eccelsi voli. Non si vuol suggestionare modestamente un'educanda: si vuol far colpo sulla gente che legge,

guarda e pensa tutte le novità della cultura. Tanto è vero che son diventato diffidente, quando in un programma orchestrale serio, sia da Chevillard a Parigi, sia da Nikish a Berlino, incontro un titolo molto moderno e molto sublime, con aspirazioni ultra-poetiche: perchè serve a coprire generalmente un genere di musica riempitiva, che altro non è che una serie di bei timbri istrumentali senza disegno e contorno, senza esistenza artistica nel miglior senso della parola.

In questi casi l'ascoltatore, in fatto di novità di sensazione, prova tutt'al più un solletico uditivo nè piacevole nè antipatico, informe, preparatorio, certamente sub-musicale, non ancora davvero musicale. Con che diritto allora incorporare questo titillamento sonoro tra gli alti piaceri estetici? Se si va avanti di questo passo, si arriverà a chiamare artistico un benessere climatico — Sanct Moritz di Agosto, Montecarlo di Febbraio; e persino certi contrasti artificiali, come d'estate la temperatura fresca d'una cattedrale gotica, d'inverno il riscaldamento a termosifone d'una magnifica sala del Seicento. Non si sa più distinguere l'orlo preciso che separa il vero bello d'arte dal semi-bello, dal quarto di bello, dal non bello....

Se la tendenza rivoluzionaria (altra caratte ristica della vita moderna) riesce a dominare per davvero su tutta la linea, addio caro ordine,

simmetria prisca di ritmi, dignitosa tranquillità di movenze, addio motivi dal profilo chiaro, addio sobrietà d'istrumentazione! Non è forse un'audacia, che ha del suicidio, quella di voler estendere troppo oltre il confine la regione di un'arte?...

Ma l'idea del confine non esiste più in nulla. Abbasso le frontiere! In politica, internazionalisti, senza patria; in estetica, inter-artistici, e fuori dell'arte! Da un lato l'invasione della folla nel sacro recinto delle arti belle, e dall'altro la confusione mentale negli stessi sacerdoti dell'arte, sono sintomi allarmanti. È un fatto che il rispetto, la riverenza, il senso della gerarchia se ne vanno, fenomeno fatale specialmente in arte. Il modernismo musicale, nel suo aspetto più grandioso, quasi caotico, si può dire che pel momento tocchi il colmo nel poderoso e pericoloso ingegno di Riccardo Strauss: poichè egli sta con un piede al di qua, coll'altro piede al di là dell'estremo limite di ciò che è lecito nel regno dei suoni. Ma dopo lui? Dopo lui il diluvio universale delle note a casaccio, il pandemonio anarchico dei legni, degli ottoni, delle corde.... e la fine della Musica!

Intanto eccomi alla fine della mia chiacchierata. È tempo di riepilogare. La musica, ultima delle arti a sorgere sull'orizzonte, illumina sempre il nostro firmamento e segue la sua parabola, davanti a cultori intensi ed ipocriti, a barbari che

non la gustano ancora, e a decadenti che vogliono imbarbarirla. In quest'istante, a qual punto della sua esistenza si trova? Non più alle prime foglie, ma nemmeno agli ultimi fiori. Il passaggio dalla semplicità alla complessità sembra varcato da molto tempo. Siamo anzi allo stadio della complicazione, che qualche volta può preludiare allo sfacelo....

Ad ogni modo lo sviluppo delle altre arti, delle altre discipline mentali si compie per conto proprio, influenzando la musica poco o niente. Si direbbe che ciascuna segue il suo cammino, la sua legge indipendentemente l'una dall'altra. Appena qua e là qualche leggera deviazione. Particolarmente impermeabile di sua natura, la musica riflette dunque le bruttezze della vita moderna assai meno delle arti sorelle. Soltanto, giunta alla sua luce massima in un'età frettolosa, corre il rischio di avere un'evoluzione troppo rapida; potrebbe da un minuto all'altro, dopo una catastrofe, sparire momentaneamente nel buio.... Potrebbe anche fare giusto il contrario; e, invece di precipitare a rotta di collo con un "Presto agitato „ riprendere l'andamento di un "Adagio maestoso „.

Tutto sta nell'atteggiamento dei compositori e degli uditori competenti — unica influenza che l'arte dei suoni sia capace di risentire.

È in mano loro di ucciderla o di guarirla. I

compositori troppo avveniristi, seguendo il consiglio del Verdi di *tornare all'antico*, andrebbero isolati dalla confusione dei nostri tempi e rigenerati da un severo regime d'arte classica. In quanto all'uditorio, se nei paesi arretrati si educano gli ignoranti, e se nei paesi più evoluti si lotta per impedire che gli educati si guastino, insomma se si conserva e consolida quell'uditorio medio, equilibrato, tradizionale e non parruccone, che trovasi adesso in Germania, la buona musica può regnare a lungo. Come ho già detto, v'è un certo grado di gioia nell'alessandrinismo per sè medesimo; e poi, se il pubblico idealmente apprezzatore esiste, ebbene saprà meglio riconoscere e spingere il genio che sale e che vale....

Son questi risultati magri, conclusioni semplici, comuni, spesso dubitative, e qualche volta negative. I letterati della musica saranno poco soddisfatti, perchè nissuna generalizzazione divertente è stata elaborata. Gli scienziati saranno delusi, non trovando il felice studio di laboratorio, che strappa alla fine il velo al mistero del bello musicale.... Credo però che avrò con me i musicisti veri, quelli che sanno eseguire e quelli che sanno ascoltare.

LA CARICATURA NELLA VITA MODERNA

DI

UGO OJETTI.

Signori,

In una mia piccola collezione di caricature, cioè, delle migliori insolenze disegnate o stampate dagli uomini del mio tempo contro i loro simili e le loro più rispettabili istituzioni, ho il piacere di possedere una caricatura brutta ma preziosa disegnata nel 1899 da un arabo di Cairo contro gl'Inglesi che proteggono nel modo definitivo che tutti sanno, il suo paese. Fu incisa e stampata nella tipografia dell'*El Muhajed, Il Liberatore,* giornale dei nazionalisti di laggiù, caro alla polizia chediviale. La caricatura deriva dall'abitudine che i soldati inglesi a gambe lunghe, giubba rossa e berrettino minuscolo sull'orecchio sinistro, hanno di bere ogni sera una stilla di troppo; e quando hanno bevuto, chiamano un asinaio col suo asino, si fanno alla meglio issare sul quadrupede sacro che, ben tosato, ben pettinato e bene adornato di perline e di coralli e di medagliette come tutti i ciuchi e tutte le donne di laggiù, s'incammina

all'ambio su verso la Cittadella o giù verso il ponte sul Nilo dove si allineano le caserme dei dominatori dalle chiome bionde e dal naso rosso. L'asinaio corre dietro, e se ha nel cuore tanto patriottismo quanto *gin* ha il soldato nello stomaco, suole alla prima svolta bastonar l'asino sulla groppa con un colpo così improvviso e così bene assestato che l'asino calcia e il soldato casca. È, come si vede, un modo prudente e semplice per vendicarsi del bombardamento di Alessandria avvenuto ventiquattr'anni fa.... Ora il disegnatore arabo che in odio agl'Inglesi s'è permesso contro il Corano di disegnare la figura umana, ha raffigurato con ingenuità fanciullesca quella scenetta frequente fra il Muschi e l'Esbechíe: l'asinaio ha ancóra il randello alto e ride ed anche il ciuco ride aguzzando le orecchie e digrignando i denti enormi; il soldato caduto colla pancia a terra e le gambe in aria è grasso, corto, rotondo coll'uniforme del fantaccino, ma il volto e il corpo del governatore inglese Lord Cromer, e sotto a quella trinità dell'asino, dell'asinaio e del governatore è scritto filosoficamente: — Pesava troppo!

La caricatura fu sequestrata, un amico inglese me ne regalò una copia, e per molti giorni tutta la colonia britannica fu scandalizzata da tanta audacia d'irriverenza. E i più dicevano che era effetto del veleno europeo del sarcasmo e del li-

bello penetrato ormai fin nella vecchia e solenne civiltà coranica. Or una sera un egittologo francese, che da buon latino amava essere sempre dalla parte di chi ride, *du côté des rieurs,* sostenne che gli antichi Egiziani si permettevano verso i loro re e i loro sacerdoti più potenti e più venerati, scherzi cento volte più crudeli. E la mattina dopo in una delle cento sale dell' infinito e meraviglioso museo di Gizeh, ci mostrò un bassorilievo raffigurante un mostro ventripotente in abito femminile: naso adunco, chioma lanosa, gambe tozze come travi, braccia corte e gonfie come sacchi colmi e una cert'aria pettoruta tra solenne e ridicola come di chi sia per scagliare uno starnuto. Era la caricatura della nobile insigne regina Hatasù. Confesso che risalii anch'io sul mio asinello bianco per tornare in città, più soddisfatto. Contro tutti quelli che a Cairo o a Parigi o a Roma rimproverano noi più moderni d'aver fra tante altre cose perduto anche il rispetto, avevo scoperto che esso era già perduto qualche migliaio d'anni fa nel pieno d'una civiltà jeratica e dispotica. M'ero con molta umiltà, signori, ritrovato un antenato.

E naturalmente non mi fermai lì. Un anno dopo, sul famoso papiro del museo di Torino (dove del resto ho avuto la consolazione di vedere riprodotta in gesso la suddetta formosa re-

gina Hatasù) trovai segnata e dipinta un'orchestra d'animali: un asino che suona l'arpa, un leone che pizzica la cetra, una scimmia che suona il flauto, un coccodrillo che a testa alta ispirata suona la teorbia. Erano nientemeno che gli emblemi satirici del grande e divino Figlio del Sole, Ramses II, e delle sue più nobili provincie che gli facevano quel concertino attorno. Millequattrocento anni prima di Cristo.... I disegnatori dell'*Assiette au beurre,* del *Simplicissimus* o dell'*Asino,* ammetterete che sono più rispettosi.

I.

Noi italiani anche per una certa naturale flemma e un'affabilità che forse è prudenza e che certo dipende dalla nozione molto relativa che ci facciamo della libertà, siamo stati sempre e siamo rimasti i caricaturisti più pacifici e meno sequestrabili. Nella storia breve della nostra caricatura noi non abbiamo mai raggiunto la crudeltà dei disegni che contro Luigi XIV e Luigi XV facevano più o meno segretamente il giro degli stessi salotti di Corte e contro Luigi XVI venivano più francamente esposti nelle vetrine dei librai, e finalmente contro Luigi Filippo mettevano di buon umore lo stesso re.

Quale pasquinata romana è arrivata alla brutalità delle caricature (l'Inghilterra, lo vedremo, è stata la vera patria della caricatura artistica moderna) fatte a Londra alla fine del seicento contro Maria d'Este principessa di Modena e seconda moglie di re Giacomo II e tanto devota — secondo la leggenda — al suo famoso confessore padre Peter, quando per accennare all'origine del suo figliuolo principe di Galles che si diceva avesse una stretta parentela con un mugnaio dei dintorni, i caricaturisti lo rappresentavano sempre con un mulino a vento dietro la testa, a guisa d'aureola?

Del resto, lo scandalizzarsi davanti alla disinvoltura d'una caricatura politica o sociale, anche dopo tanti secoli da che l'uomo si dedica senza saper di darvinismo a ricercare nel suo prossimo o nei suoi superiori la bestia o per lo meno l'imbecille, è perdonabile perchè dipende dal rinnovarsi delle persone e dei sentimenti e delle idee che la caricatura offende. Senza questo continuo fluire e rifluire *de l'océan de la bêtise humaine,* chi guardasse un po' dall'alto l'ironia grafica la troverebbe anche monotona. Su una curiosa tavola Robert de la Sizeranne, in un suo recente studio magistralmente chiaro sulla Caricatura, mette, una accanto all'altra, queste quattro figure a testa d'aquila: un genio d'un bassorilievo as-

siro di Khorsabad, il San Giovanni Evangelista del beato Angelico qui all'Accademia fiorentina, un Jonathan rappresentante gli Stati Uniti d'America col *frac* a stelle e i pantaloni a righe apparso nel *Judge* di New York il 9 novembre 1895, infine un imperatore Guglielmo di Caran d'Ache. Sembrano voler dire la stessa cosa o rappresentar presso a poco la stessa persona. Pure fra l'Evangelista e l'imperatore v'è, come tutti sappiamo, qualche differenza di temperamento: e il confronto non è irriverente per il santo.

La caricatura è cominciata col simbolo. La satira non ne è un elemento essenziale; basta l'esagerazione a oltranza d'un carattere perchè si abbia una caricatura. Johnson, che ha scritto il più classico dizionario della lingua inglese, l'ha addirittura definita “ l'esagerazione della somiglianza per mezzo del disegno „.

Il procedimento mentale per cui ai quattro evangelisti furono attribuiti un toro, un'aquila, un angelo, un leone, e per cui agli angeli fu data la forma bestiale di volatili, è eguale a quello per cui Caran d'Ache ha messo all'imperator Guglielmo di Germania la testa d'aquila — esagerazione d'un tratto morale — o Grandville sulla *Caricatura* dette a re Luigi Filippo per testa una pera — esagerazione d'un tratto fisico e, secondo il senso francese di *poire*, intellettuale

insieme. Tutta la mitologia orientale dall'India alla Persia, dalla Cina all'Egitto, ha agito così per significar le sue divinità. La pera in Francia verso il 1830 era un segno geroglifico per significar Luigi Filippo. Del resto in Inghilterra le caricature prima del 1750 eran chiamate *hieroglyphics,* geroglifici, e solo dopo il 1830 furon dette *cartoons,* come ancóra oggi si dice.

Si narra che un giorno quel brav'uomo di Luigi Filippo vide fuori del parco di Neuilly un ragazzo che si affannava a disegnare, con dolce intenzione di lesa maestà, il tipico frutto ma si impazientiva perchè non sapeva. Il re abituato ormai a vederne dovunque, cortesemente gli prese il carbone e terminò il disegno; poi trasse di tasca uno scudo che recava la sua effigie e lo regalò al ragazzo avvertendolo: — Guarda che anche lì v'è una pera.

Una volta Philippon, direttore della *Caricature,* comparendo davanti ai giudici per un ennesimo "delitto della pera", trasse dal taschino quietamente una matita e dalla tasca un album e cominciò a disegnarvi una serie di pere di cui la prima era veramente e solo un frutto e l'ultima era veramente e chiaramente il ritratto del re di Francia. Nella serie era impossibile cogliere una trasformazione che fosse condannabile od offensiva. E il suo difensore gridava: — Questo

disegno rassomiglia secondo voi a Sua Maestà? E perciò lo si deve condannare? Ma allora avete da condannare anche questa figura precedente che è eguale ad essa e quest'altra fino a questa pera autentica. E per una pera, per una mela, per un fico in cui il caso abbia posto una rassomiglianza, voi volete mandarmi in carcere per cinque anni e farmi pagare cinquemila franchi di ammenda? E questa voi chiamate libertà di stampa?

Presto però la caricatura simbolica primitiva diventò soltanto deformazione, cioè, sproporzione fra i tratti del volto o fra la testa e le membra. Tutta l'antichità ha riso della malattia e della bruttezza, e questa specie di caricatura deformante non assaliva che le infermità corporee: così ci appare grossolana e disgustosa perchè dopo d'allora è stata inventata la pietà. Questo genere feroce è anzi tipico delle epoche in cui l'arte s'affretta più a cercare la bellezza del corpo che l'espressione dell'anima: la Grecia, Roma, il nostro Rinascimento. Le stesse caricature di Leonardo o del Bernini sono note d' un frenologo e d' un fisionomista.

Appena, intorno al mille, l'arte antica si forma, ogni sarcasmo va invece ai difetti volontarii dell'anima e del corpo.

Nel grottesco d'un volto o d'un membro si cerca

d'offendere il peccato da esso espresso. Tutti i *bestiarii* prima dei Cosmati romani, tutti i lapicidi delle cattedrali nordiche arrivano alle statuette caricaturali e demoniache così che oggi possiamo veder quelle figure sulle chiese più goticamente slanciate verso l'azzurro, ma non potremmo riprodurle in nessun *Frou-frou* e in nessun *Indiscret* più scollacciati.

Ma col peccato più o meno veniale nella caricatura s'infiltra il comico, di secolo in secolo, da Breughel a Callot, da Callot al grande Hogarth. Dietro il diavolo, s'intravvede l'uomo, e il povero Satana ancóra una volta salva l'arte. Lo studio dei tratti caratteristici non è più soltanto la caricatura. Essa è, o signori, il verismo più sano. Lavater e i suoi *Frammenti di fisiognomonia* dànno la psicologia del secolo decimottavo, in questa ricerca dell'espressione. Dopo poco Ingres, notomista sottile nei più sottili disegni a matita, predicherà non più ai caricaturisti, ma ai ritrattisti e a tutti i pittori della figura umana: — *Il faut caractériser jusqu'à la caricature*, bisogna cercar il carattere fino al limite della caricatura.

Ed ecco il momento in cui prima in Inghilterra, poi in Francia, la caricatura salva l'arte, la toglie dall'astrazione, dalla finzione per rimetterla violentemente al cospetto della vita.

II.

Dell'importanza della caricatura nel progresso della pittura europea di questo secolo non so che alcuno abbia mai scritto di proposito.

Se è carattere della pittura più moderna l'osservazione della vita contemporanea in tutti i suoi aspetti più brutali e più fugaci, — dai paesani di Millet o di Michetti alle ballerine di Degas o di Besnard, dai fonditori di Menzel alle filatrici di Liebermann, dai ritratti di Sargent e Kröyer e di Zorn alle cortigiane di Manet o alle bagnanti di Renoir, — la caricatura nella prima metà dello scorso secolo decimonono ha creato moralmente la pittura della seconda metà e d'oggi.

Nè i neoclassici alla David, alla Canova e magari alla Appiani, nè i romantici alla Delacroix, e, se vi piace, alla Hayez, nè i puristi alla Overbeck e alla Minardi vedevano più la vita intorno a loro. La storia antica e le statue grecoromane, poi la più antica pittura religiosa del trecento e del quattrocento, madonne, presepii ed epifanie, poi i più impennacchiati guerrieri medievali, castellane, paggi, scale di seta, torrioni merlati e corno di luna tra due nuvole, infine le ciociare romane o gli arabi del Marocco, dell'Egitto, ma-

gari della Siria, furono stimati gli unici temi degni della “ grande arte „.

Hogarth inglese e la sua sarcastica faccia di *bulldog*, Chardin francese e i suoi occhiali di tartaruga tondi come quelli d'un filosofo cinese e le cene orgiastiche del *Rake's Progress* e i finali tragici del *Mariage à la mode* furono dimenticati o disprezzati come volgari e triviali. Goya stesso, il padre di tutt'i Daumier e di tutt'i Forain d'un secolo dopo, dovette aspettare la vampa dell'incendio romantico per essere veduto ed ammirato nelle più crudeli composizioni dei *Capricios*. Fra gli stessi ritrattisti, anche quando a Madame Récamier non piacque più che il gran David le finisse il ritratto in veste greca presso una lampada greca, Prud'hon continuò ad adattare uno scenario in falsa luce dietro la lunga figura e le candide braccia e i bei seni dell'imperatrice Giuseppina....

Chi avrebbe allora pensato che nei laceri popolani di Londra disegnati con ferocia da Rowlandson dalle bische e dai trivii, o nelle scene galanti di sport incise con furba semplicità da Bunbury o nelle atroci caricature di Gillray contro Fox, contro Shelburne e contro Burke, contro Giorgio III e le disgrazie coniugali del principe di Galles, poteva soltanto trovarsi l'osservazione della realtà lungi dai leziosi accomodamenti accademici e dai ricordi classici?

Anche in questo — come nel paesaggio e nel ritratto e nel vero quadro di genere — l'Inghilterra precedette di mezzo secolo la Francia.

In Francia Napoleone, a cui non piaceva di esser canzonato fosse pur gentilmente, diresse la matita dei caricaturisti contro gl'inglesi che però gli seppero rendere la pariglia, e in certe lettere, onnipotente e onnipresente com'era, precisò perfino i temi ai mordaci disegnatori. Riacquistata la libertà nel 1830, coloro se ne servirono per il martirio di Luigi Filippo, prototipo del filisteo, borghese e mediocre; e la famosa *pera* di cui vi parlavo poc'anzi, fu inventata dalla *Caricature* che Daumier, Grandville e Traviers caricavan d'elettricità più d'una bottiglia di Leyda. Accanto alla *Caricature* sorse lo *Charivari* dove Gavarni maestro di crudeltà galante non si contentò di torturar i politicanti, ma punzecchiò donne, femmine, scapoli, mariti, imbecilli anonimi e ingegni gloriosi. Col *Journal pour rire,* che nel 1858 diventò il *Journal amusant* dove debuttò Henri Meilhac, e con la *Vie Parisienne,* si compì il quartetto dei fogli satirici del Secondo Impero che — avrebbe detto Rabelais — *feirent rire les hommes comme un tas de mouches* finchè il cannone di Moltke non li fece piangere.

A Londra il *Punch* era fondato nel 1841 con l'intento di mitigare il sarcasmo in un'onesta sa-

tira che potesse piacere anche alle giovanette più britannicamente rigide, e John Leech dal 1841 al 1864 e poi Georges du Maurier e Charles Keene raggiunsero con finezza quell'intento più delicato che profondo.

Ma Daumier e Gavarni francesi resteranno maestri della caricatura europea del secolo XIX come Rowlandson inglese e Goya spagnuolo lo erano stati alla fine del secolo XVIII.

Chi studii le litografie del Daumier: *Les bons bourgeois, Les mœurs conjugales, Les canotiers parisiens*, la serie di *Robert Vaucaire,* e più *Le Ventre legislatif* dove, tra la maschera arrogante e tronfia del Guizot e la faccia scettica e volpina del Thiers, egli delinea volta per volta tutta la bestialità fluttuante delle maggioranze parlamentari quasi a preparare le prove per la famosa definizione di Stuart Mill “la tendenza del governo rappresentativo essere verso la mediocrità„, come chi studii i suoi quadri a olio caricaturali sui *Medici* e gli *Avvocati*, intende subito ch'egli sia stato paragonato a Michelangelo da due grandi giudici, Daubigny che appena entrato nella Cappella Sistina gridò: — *Mais ce fond là semble peint par Daumier* —, e Balzac, che un giorno nella redazione della *Caricature* più giustamente profetizzò: — *Ce gaillard là, mes enfants, a du Michelange sous la peau!*

Il faut être de son temps, scriveva Onorato Daumier sui suoi album come fosse un suo motto araldico; e anche Gavarni il suo emulo acuto quant'egli fu forte, ironico quant' egli fu sarcastico, anche fisicamente snello ed elegante quanto egli fu grave e tozzo, non visse — l'ho detto — che nel suo tempo e pel suo tempo. Fu un *chroniqueur* feroce, giorno per giorno, e, come Daumier aveva inventato per la futura fortuna di Meilhac e di Halévy e di Offenbach e *d' Orfeo all'Inferno* e della *Belle Hélène* la caricatura rammodernata degli dèi e degli eroi mitologici, Gavarni fu un demolitore spietato di tutti i semidei e di tutti i mezzi eroi della morale del tempo suo. E i fasti del Secondo Impero e le imperatrici che comparivan nei balli con la polvere d'oro nei capelli e le dame che a gonna corta ballavano per beneficenza il *cancan* (la moda non è interamente perduta) sui teatri aperti alla folla, furono la delizia sua e la sua ragione d'essere. Vi lavorava, come dicono i chirurghi, in piena carne. E se il segno grave rotondo di Daumier fa pensare al colpo di bastone, il segno sottile incisivo di Gavarni fa pensare al colpo di bìsturi.

III.

E qui, prima d'arrivare alla caricatura e ai caricaturisti viventi, dei quali specialmente dovevo parlarvi stasera, lasciatemi ricordare che nel 1849, vecchio di ottantanove anni, contemporaneo di Daumier, di Gavarni, di Monnier, di Doré come era stato da giovane contemporaneo del vecchio Hogarth e di Goya, moriva a Tochio in Giappone, lungo il gaio fiume Sumida, Ocusai che s'era chiamato da sè il vecchio pazzo pel disegno e che nel 1835 pubblicando le *Cento vedute del Fuisjama* aveva scritto: "Quel che ho disegnato prima di settant'anni non conta nulla; a novant'anni penetrerò il mistero delle cose, a cento anni sarò meraviglioso, a centodieci anni ogni punto e ogni linea dei miei disegni saranno vivi „.

L'opera d'Ocusai che i Goncourt, il Gonse e il Bing hanno amorosamente volgarizzata in Europa, mostra veramente che fra il disegno caricaturale e quella che si vuol abitualmente chiamare grande arte, i limiti non sono sicuri, anzi che spesso caricatura e grand'arte sono la stessa cosa.

Quando nel *Salon* del 1867 i disegnatori giapponesi antichi e moderni, — da quelli del secolo decimosettimo e decimottavo come Moronobu, Kijo-

nobu, Massanobu, fino a Yeisci nobile di nascita e un po' lezioso d'arte, a Utamaro languido e sensuale nell'eleganza suprema delle sue linee ondulate, a Massajosci contorto e macabro fino all'incubo, e infine a Ocusai onniscente e onnipresente come un dio, — fecero la loro apparizione in Francia, tutta l'arte ne fu trasformata. Se in pittura l'impressionismo e i colori puri di Manet, e i larghi piani e la spontaneità della composizione furono affermate trionfalmente solo dopo quella mostra, nel disegno la rivoluzione fu completa. In tutt'i disegnatori venuti dopo, l'influenza giapponese s'infiltra quasi senza che essi se ne addìano. Non è necessario proporsela a scopo come fece Aubrey-Beardsley in Inghilterra; ma in Caran d'Ache russo-francese o in Cappiello italo-parigino o in Gibson anglo-americano (le nazionalità intellettuali diventano, signori, ogni giorno più complesse) un tratto voi ritrovate comune, l'ossessione dell'arte giapponese.

La vecchia Europa non ha dato nessun disegnatore che valga Ocusai. Egli non fu nè amato nè rispettato dai nobili e dai preti che in casta chiusa menavano una vita facile e serena, avvolti in stoffe di seta, meditando nelle sale d'un palazzo a quattro tetti di lacca rossa e azzurra o nei giardini d'un tempio tra i peschi e i ciliegi fioriti. Ocusai era povero e viveva in una casa

meschina aperta sopra una strada affollata e sporca dove non passavano che operai contadini e mercanti: e doveva pensare a vivere, lavorare per mangiare, lavorare per trovare ogni giorno un po' di riso, e il suo pubblico voleva capire e godere i disegni di lui, ritrovarvi sè stesso e i suoi tratti essenziali, dalle sue pene alle sue gioie, dai gusti alle sue grida. Non è Ocusai che nel suo *Trattato dei colori* parla del " color del sorriso "? E in questa folla egli distingue le categorie morali raggruppando, psicologo sottilissimo, gli uomini secondo la loro varia natura intorno a un oggetto o dentro a un paesaggio speciale che dà il titolo alla raccolta: uomini in un paesaggio di neve, uomini lungo un burrone, uomini sotto un albero verde, donne presso una tigre, donne in un raggio di luce. Ed egli soltanto di tutti i caricaturisti ch'io conosca, è riuscito, specialmente nelle *Cento vedute del Fusijama*, a darci, dietro la caricatura degli uomini, la caricatura d'un paesaggio arrivando così più lontano dei creatori francesi del *paysage intime*, perchè egli non solo questo paese umanizzò come un volto, ma ne estrasse e ne esagerò i caratteri essenziali in uno scorcio terribilmente sintetico.

Anche giunto a quel colmo d'abilità tecnica che gli permetteva col suo pennello intinto di seppia di rendere qualunque cosa egli vedesse

o intravedesse, egli conservò questa spontaneità d'osservazione perchè restò popolano fra il popolo. Nel 1836, a settantasei anni, il nostro artista vagabondo capita a Eddo; una carestia terribile decima gli abitanti, la città è silenziosa come un cimitero, e voler vendere disegni o libri di disegni a uomini che non hanno pane è un sogno. Ocusai non si perde d'animo: in piena strada, egli dispone una tavola e un monte di carte, e giorno e notte disegna paesaggi, guerrieri, divinità, uccelli, piante, e li incornicia egli stesso di grigio e di rosso, e tanto produce e tanto bene e tanto a buon mercato che non ostante la fame i poveri trovano fra i loro centesimi un centesimo superfluo per comprare quelle opere d'arte che oggi in una vendita a Parigi, a Londra o New York son pagati migliaia di lire. E non morì di fame. Anzi, per meglio eccitare l'attenzione e il gusto del pubblico, si dette a questo gioco: gli portavano fogli di carta macchiati a caso da qualche stilla d'inchiostro o da qualche linea capricciosa, e seguendo quei punti e quelle linee come un poeta che componga su rime obbligate, la sua fantasia e la sua mano miracolosa costruivano scene e paesaggi d'una verità o meglio d'una verosimiglianza viva. E ad ogni foglio egli guadagnava un pugno di riso. A settantasei anni si vantava d'aver dovuto cambiar casa cinquantasei volte.

Quando a ottantanove anni morì, disse a sua figlia e al dottore umilmente che “ se Dio gli avesse ancóra dato cinque anni, egli sarebbe diventato un grande artista „.

I suoi discepoli e i suoi amici pagarono i suoi funerali; un testimonio oculare ce li racconta precisamente così.

La sua cassa era di abete bianco ed egli vi riposava dentro, secondo la soave costumanza della sua religione, seduto, la testa tra le mani e sulle ginocchia nella posizione che aveva avuto quasi un secolo prima mentre si formava nel seno di sua madre. Non fiori pomposi, non lanterne bianche, non confraternite pagate per cantare o per piangere, ma nel corteo si videro molti nobili cavalieri seguiti dai loro bravi dalle lunghe lance e recanti nelle mani i cofani laccati che contengono, secondo l'uso funebre del Giappone, le provviste e il viatico per un lungo viaggio. Attraverso le straducce tranquille — era di maggio — giunse il corteo nel quartiere di Ondiò al piccolo convento di Sechiodii dove l'artista doveva essere sepolto. In fondo a un viale di ciliegi e di pini fu deposta la bara sulla soglia del tempio presso la folla. Allora dal fondo del santuario dove brillavano fiaccole e fiori, i giovani bonzi s'avanzarono nel sole e intonarono l'inno dei morti; poi uno di essi s'avanzò ancóra e chiamò il morto col nome

che avrebbe dovuto avere nell'eternità, e questo semplice nome fu: — Ocusai, uomo sincero! — e davanti al maggio assolato e profumato, con un colpo di ventaglio, gli aprì il paradiso.

IV.

Veniamo ai vivi. Chi d'essi merita quel santo battesimo d'uomo sincero? Essi possono essere divisi in due grandi categorie: i caricaturisti propriamente detti che come Léandre, Cappiello, Veber si applicano a deformare una testa o a sceglierne il tratto o i tratti singolari sopprimendo gli altri, o a modificarla, finchè la somiglianza lo permetta, verso un muso d'animale come usava Grandville o magari verso un vegetale come in Germania usavano Wilhelm Bush o Oberlander. Nell'altra categoria gl'ironisti che sono veramente i letterati del disegno e che disegnano con una veemente intensità di carattere una o più figure e magari tutta la scena e la commentano con parole.

Léandre, l'autore del feroce *Musée des souverains* in cui è quel famoso e gorillesco ritratto di re Menelik dopo Adua con una ciociara bianca e nuda stretta fra le sue granfie villose, ha una volta definito così il suo metodo: "Ogni individuo possiede due o tre tratti che gli sono personali.

Per essi egli è sè stesso e si distingue dagli altri suoi simili. Bisogna dunque, dal vivo o da molte fotografie, estrarre dalla sua faccia questa dominante la quale esagerata ad oltranza produce la bruttezza pittoresca che è l'essenza della caricatura. La rassomiglianza risulta dalla combinazione e dalla proporzione di queste linee. L'esperienza insegna il modo di trovarle in poco tempo „.

Jean Veber, che adesso ha cominciato anche a dipingere quadretti caricaturali come quello famoso dei *Mannequins* in cui dentro un salone di prova cinque o sei ragazze bionde, rosse o brune, snelle come vimini indossano gli abiti da mostrare ad una vecchia dai capelli ossigenati, pingue, enorme ed elefantiaca, è un altro maestro del genere. Son sue la caricatura di Guglielmo II dal volto grosso e dal collo taurino, i baffi ritti, gli occhi sporgenti e i capelli legati ad un chiodo di gogna — e quella del sultano nasuto, lipputo e curvo che s'arriccia i baffi colle mani sporche di sangue, mentre lo scheletro della morte dietro gli parla e gli appoggia paternamente un braccio sulla spalla.

Il nostro Cappiello non è così crudele. Questo livornese che a ventott'anni ha conquistato la Parigi più squisitamente intellettuale, non cerca il grottesco, le sue caricature non offendono, sono

spesso la delizia delle caricaturate e dei caricaturati. Le sue figure lineari, semplici, direi quasi primitive, non si sa se mostrino più ingenuità o più abilità. A prima vista, a considerare quelle due o tre linee caratteristiche delle figure e delle cose (perchè anche le vesti sono rese con senso satirico acutissimo), la sua caricatura sembra appena il principio puerile e spontaneo di un disegno che non sarà mai compiuto; ma pian piano voi sentite che per arrivare a quella tenuità, a quel minimo mezzo di espressione, egli ha dovuto procedere per via d'esclusione con una geniale fatica, e nel risultato a confronto dei suoi colleghi egli ha due qualità massime, la gentilezza della *charge* e il senso del movimento. L'attore o l'attrice (e questi sono i temi che egli preferisce e che prima l'hanno condotto alla fortuna), già sono, del resto, sotto la più semplice truccatura, un principio di caricatura. L'attrice sulla scena e magari l'uomo politico alla tribuna e l'uomo elegante nel mondo e la donna galante in un mondo più piccolo della metà, si sono già costruiti una maschera dove i tratti caratteristici sono già esagerati perchè il pubblico vi legga sùbito la parte recitata quella sera o quell'anno. Cappiello non cerca, come Léandre, la bestia nascosta in ogni uomo. Spesso dell'uomo o della donna definisce soltanto quel che ha di artificiale,

di teatrale, di posa. E alla fine a tagliare un millimetro a quello strano *ʃ* che significa tutto un sorriso, a quell'arco che rende tutto un occhio, o a spostare d'un millimetro quel punto in cui egli riesce a darci anche il colore dello sguardo, ogni somiglianza, anzi, ogni apparenza umana sarebbero soppresse. Quel segno è la firma della persona, ed è definitivo e non può essere da altri falsificato.

In questo modo, come notava un suo critico, “ il tratto sintetico ha pel pubblico un doppio gusto: il gusto della rivelazione, perchè mostra meglio qualche cosa o qualche qualità che non si discerneva bene; il gusto dell'enigma, perchè sopprime una quantità di cose che noi dobbiamo indovinare. Suggerisce quel che non mostra; riassumendo presume „.

Lo stesso si può dire di Sem che, nella cortese gara col nostro Cappiello, è riescito a raffinare e a precisare il proprio segno già un po' rozzo e tremulo.

Con questi artisti si torna al simbolo, al segno rappresentativo, al geroglifico con cui uno scriba egiziano esprimeva celermente il fior di papiro o il dio Ammone, l'asino o il faraone Amenofi.

Noi in Italia abbiamo in ognuno dei nostri giornali umoristici regionali dal *Travaso delle idee* al *Pasquino*, dal *Guerin Meschino* al *Sior Tonin Bonagrazia,* una quantità di caricaturisti

eccellenti cui spesso manca soltanto l'occasione editoriale e una maggior ricchezza del mercato librario per diventar quel che quei francesi sono. Basterebbero due grandi esempii: il Galantara e il Sacchetti.

Ma più di tutti qui a Firenze mi piace ricordare un volume classico ormai e caro come l'ultimo sorriso d'un amico scomparso — *Caricaturisti e caricaturati al caffè Michelangelo,* scritto e in parte anche disegnato da Telemaco Signorini.

V.

Per altri, la satira invece è disegnata e scritta. Questi caricaturisti sono della famiglia intellettuale di Thackeray che prima di scrivere *Vanity Fair* e di darsi tutto alla letteratura, aveva disegnato per anni caricature e leggende mordacissime. Ve n'ha di quelli che come Henriot, Albert Guillaume, Fernand Fau (per parlare solo dei francesi più correntemente noti fra noi) fanno ogni domenica la parodia degli avvenimenti più importanti della settimana, senza un giorno di riposo per poter restare serii a loro comodo. Ve n'ha altri, invece artisti più larghi, più lenti, più profondi e più crudeli, scettici imperturbabili o cinici taglienti

che, sulle orme di Daumier e di Gavarni, commentano in larghi *cartoons* e in scritte definitive tutti i vizii più velati, direi quasi più pudichi, le debolezze, le corruzioni, i pregiudizii, i così detti ideali del secolo, dall'amore al patriottismo. Forain, Abel Faivre, Caran d'Ache, Steinlen, Bac, Veber, Hermann Paul, Huard in Francia e, per non nominare che i fogli, l'*Assiette au beurre* e il *Rire* a Parigi, il *Simplicissimus* in Germania, il *Punch* a Londra, il *Judge* a New York, l'*Asino* a Roma, sono i prototipi di questi che il Dottor Relling dell'*Anatra selvatica* d'Ibsen gentilmente chiama strangolatori d'ideali.

La satira politica. Ricordate il Forain dell'altr'anno nel *Gaulois* spietato contro Dreyfus? Il capitano, le sue mani in tasca, guarda con tristezza una macchina da scrivere, e dietro a lui Joseph Reinach commenta: — Se nel 1892 fosse stata inventata quella macchina là, non avremmo avuto tante noie. — E l'altra d'un mese fa, atroce contro Jaurès e il comodo borghesismo di cui i conservatori come Forain accusano i deputati socialisti? Sotto la pioggia in una sterminata nuda pianura fangosa è una folla d'elettori; un solo ombrello si vede laggiù nel centro della calca, e in primo piano un ragazzo drizzandosi sulla punta dei piedi domanda al padre: — Qual è Jaurès? — È quello con l'ombrello, —

risponde il padre indicando l'unico ombrello in tutta quella calca. E l'altra di Galantara sul-l'*Asino* durante l'ultimo conclave? Cinque o sei cardinali stanchi, accasciati, sospettosi, siedono lungo una tavola di votazione; sopra loro pende dal muro un gran crocifisso i cui piedi inchiodati giungono all'altezza delle teste dalla calotta rossa; e nella scritta Cristo dice: — Ringraziate Dio che ho i piedi legati!

La satira talvolta è semplicemente morale, come in questo Forain. Presso un ricco scrittoio un uomo in marsina impugna un revolver, ma nella sua faccia fluttua un sorriso cinico e interrogativo; dietro le sue spalle una donna in *peignoir*, la moglie ricca o l'amante, si precipita esterrefatta con un pacco di biglietti di banca. — Tieni! prendili! ma giurami di non giocar più!

Tal'altra è sentimentale, specie in America e in Inghilterra come questa nel *Life* di New York disegnata da Charles Dana Gibson, il principe dei disegnatori d'oltre oceano. Una sposa, giovane, bella, elegante sotto i veli nuziali e i fiori d'arancio, esce sorridente dalla chiesa al braccio del vecchietto sbilenco che l'ha comprata in moglie: sotto il portale della chiesa è seduta una mendicante lacera, scarna e cieca, col piattello per l'obolo nella destra. Sotto il disegno è scritto: “ due cieche „.

Tal' altra è macabra come questa di Dabel Faivre. Un tram a vapore, di quei pesanti tram parigini a due piani, ha schiacciato un uomo. Una guardia di città si precipita gridando: — *Renversez la vapeur!* — e il conduttore ridendo mostra i frantumi del povero schiacciato: — *On renverse ce qu'on peut!*

O come quest'altra dello stesso che è molto simile all'altra. Un automobile fugge lontano in una nube di polve; sul davanti sono i pezzi di un pover'uomo che è stato rovesciato e tagliato in tre parti. Una parte, la testa, è ritta verso lo spettatore e dice nella scritta: — "Sempre disgraziato. Ho la testa voltata dalla parte cattiva e non riesco a vedere il numero!„

VI.

Lo so, non è roba allegra, ma credete veramente che la caricatura, la satira, l'ironia, il sarcasmo siano forme dell'allegria? L'allegria è una vernice che noi mettiamo sulla vita quotidiana per nasconderla. Fa un poco quel che fra Jacopone da Todi nell'*Ornamento delle donne dannoso* dice che fan le donne colla tintura:

Se è femena pallida
Secondo sua natura,
Arrosciase la misera
Non so con che tentura;
Se è bruna, embiancase
Con far sua lavatura.
Mostrando sua pentura
Molt'anime ha dannate.

L'allegria se non ha dannato molte anime, certo le ha illuse.

La satira invece è la delusione violenta, il sipario che dietro l'uomo vivo rivela lo scheletro, dietro l'ideale la bestia, dietro la fede il vuoto delle tenebre. Davanti alla *Danza dei morti* dell'Holbein, alle *Miserie della guerra* del Callot, alle *Scene d'invasione* del Goya, ai *Propos de Thomas Vireloque* del Gavarni, al *Doux pays* del Forain, chi sa pensare, piange, non ride.

E, peggio del suo lettore che vede una di queste satire una volta la settimana, l'artista satirico che ogni giorno e ad ogni ora deve star chino sul vortice dell'imbecillità e dell'ipocrisia per cogliere nelle tenebre qualche lucore che la sua intelligenza, il suo scetticismo o magari la sua fede — un'altra illusione.... — vi lancino di riflesso, — l'artista satirico, dico, è un melanconico che spesso finisce lipemaniaco. Il La Sizeranne rammenta giustamente che Daumier da vecchio era quasi maniaco, che Hogarth morì di crepacuore,

Traviès di disperazione, Gillray e Gill di pazzia, Seymour di suicidio.

In ogni disegno satirico, che si veda o non si veda, v'è sempre un decapitato, sia un uomo o sia un'idea. E lo spettacolo è tragico o macabro.

Per opera di questi maestri del disegno satirico rivive l'antica satira breve, acuta ed epigrammatica che sembrava morta. E le loro figure non solo saranno documento prezioso della vita contemporanea come gli epigrammi di Marziale sotto la casa Flavia o le satire di Persio e di Petronio sotto la casa Giulia; ma saranno documenti anche dello scetticismo crudele della nostra epoca critica.

Quest'ironisti grafici riaffermano, con la precisione immediata dei loro segni, la somma qualità di tutta la letteratura veramente moderna, — la qualità critica —, e la spingono agli estremi. Tutta la forza insolente demolitrice negativa della commedia e del romanzo odierno, da Becque a Ibsen, da Flaubert a Maupassant, da Tolstoi a Mirbeau, si fa intensa e precisa e tagliente in questi sovversivi dell'arte dei quali ogni segno è una pugnalata. Gli antichi, ve l'ho detto, mettevano in caricatura le persone, noi ci attacchiamo oltre le persone alle idee stesse e ai sentimenti di cui la loro faccia è la maschera.

Per fortuna fra una caricatura e l'altra, fra lo

strangolamento d'un ideale e d'un altro, noi abbiamo il tempo di ricreare l'illusione come fa la luce coll'aurora dopo la notte. Una volta, nel pieno dell'affare Dreyfus, il *Rire* francese escì colla prima pagina bianca e questa scritta: — *Le Rire ne paraît pas aujourd'hui: le Dégoût l'a tué.* — Ma dopo la prima pagina bianca le caricature ricominciavano. Così, se talvolta il disgusto vi soffoca la risata in gola, vien sempre il momento in cui si riderà dello stesso nostro disgusto.

Perchè questa, signori, è la vita: una vicenda di giorni e di notti, di speranze e di disperazioni, d'ingenuità rosee e di caricature crudeli. E la speranza è più bella per colui che sa l'inutilità della speranza, e il riso è più gustoso per colui che ne misura prima la brevità fatale....

I DISSIDÎ
NEL CAMPO DELL'ARTE

DI

GIULIO CANTALAMESSA.

Chi considera, per dir così, a grandi masse le diverse parti onde s'è composto quel complesso di manifestazioni sì varie che è l'Arte, da un secolo consegnata e raccomandata all'altro, or più vivida or meno, or sull'alto della perpetua curva d'ondulazione, ora nel basso, ma sempre in moto e sempre nell'atto di deporre alcuni vecchi elementi e di assumerne dei nuovi, colui può intuire dapprima, e dipoi spiegarsi ragionatamente, un gran numero di nessi e di richiami armoniosi, come se osservasse un albero fatato, immortale, capace di produrre frutti modificati a mano a mano, di apparir adorno dei vecchi e dei recenti ad un tempo, e di abbellirsi ogni tanto di qualche vaga novità; ma senza che in quest'inesausta fecondazione di forme strida una contradizione, che guasti l'accordo della magica pianta. Tutto si rinnovella in grazia della libertà degli spiriti obbedienti alle loro commozioni, o affisati in qualche aspetto della natura non intraveduto

dapprima; ma tutto anche si collega da sè, fatalmente, all'insaputa dell'artista stesso, il quale s'illudeva di lavorar isolato; quasichè fosse concesso allo spirito sciogliersi dalla dipendenza degli antecedenti storici e dallo stesso mondo presente, e avesse mai potuto il genio cingersi d'un vuoto interdetto ai profani. Senonchè questo modo di concepire la storia non è possibile che quando i fatti si sieno allontanati abbastanza da permettere di veder bene quel che Orazio diceva *totum,* e noi diciam *insieme;* agli occhi però di coloro che per felicità d'ingegno promuovono e compiono le trasmutazioni, pei lavoratori insomma e, di più, per gli spettatori che all'intorno osservano quel che si va facendo, le novità ed anche le modificazioni sembrano veri fenomeni di lotta, vere disarmonie, vero germogliar di beneficî o irrompere di danni; sorgono sempre accusatori e difensori egualmente convinti; e la società umana scorge visi irradiati dalla gioia d'uno spettacolo di verità e di bellezza, o visi corrucciati dall'orrore del sacrilegio. Da un lato gli ardimentosi che alzano le braccia, acclamando al levarsi del nuovo sole; dall'altro i delusi, che piangono il sopravvenire della notte nebbiosa. È un perpetuo cozzo d'inni e d'insulti, un perpetuo ricambio di minacce sulla sentenza della posterità giudicatrice. I libri scritti tardivamente, opere di persone che

hanno contemplato l'albero a distanza, mal possono darci l'idea di queste sempre rinascenti controversie stizzose, che turbarono i bei regni riservati alla pace, e di cui l'eco s'è illanguidita procedendo nei secoli; ed oramai innanzi al vergine sguardo dei nipoti stanno affreschi, tele, marmi, bronzi, edificî detersi dall'aria torbida che intorno ad essi aveva soffiato il livore; ma chi attinge alle fonti dirette, ossia a quegli scrittori che vissero in mezzo ai fatti stessi, sente ancora di che discordie, di che collere, di che furori le arti sieno state contristate, anche allorchè erano sospinte ai grandi voli. Rammenterò uno degli esempî più caratteristici.

*

C'è stato un giorno nella vita della pittura italiana, in cui ogni aspirazione verso la bellezza, ogni lirismo di concepimento, ogni vaghezza d'intonazione, ogni decoro di stile, e persino il diritto di scegliere nella natura gli elementi più appropriati all'intendimento dell'artista, c'è stato un giorno, dico, in cui tutto ciò parve caduto sotto un'audace sghignazzata di dileggio. Si rimise in discussione la stima oramai incontrastatamente

tributata a quelli che fin lì erano parsi i maggiori; si respinsero con atto di disprezzo le testimonianze sopravviventi delle loro massime, gli effetti, ancora riconoscibili, dei loro indirizzi. Tutto era stato illusione, tutto era stato traviamento e nell'arte e nella critica. I quattrocentisti ancor troppo coperti d'una crosta aspra, che denuncia la prossimità della barbarie medioevale: Raffaello un visionario, che si sdilinquisce nell'affettazione, e si smarrisce fra le nuvole; Michelangelo un creator di grossi fantocci dal piglio truculento, che si divincolano nel furore o nello spasimo; Leonardo un esteta, non immemore della natura, ma pieno di timidezze nell'atto dell'operare, e in cui si avvertono troppo palesi i segni d'una laboriosa insistenza; il Correggio un altro visionario, un esaltato, che alla natura sovrappone i suoi sogni, i suoi languori, adagiandosi in una convenzione, che a lungo andare è stucchevole; Tiziano un pomposo, che avrebbe avuto dell'ingegno, ma s'era impeciato nel manierismo anche lui, modificando a suo capriccio le luci, ed eternamente affogando tutto in un'intonazione ambrata, come se nell'aria fossero sospesi infiniti pulviscoli d'oro. Chi aveva amato la verità delle rappresentazioni? Nessuno. Paolo è fastoso e monotono; il Tintoretto è, tutt'al più, un bell'ingegno d'improvvisatore, che di quando in quando ne azzecca

qualcuna, ma più spesso falla i colpi. Andrea del Sarto non ha accenti vivaci, salvo che quando, a cagion dell'assorbito veleno michelangiolesco, accentua la tensione d'un braccio o d'una coscia, e insegue nella composizione linee turbate, assolutamente senza che intervenga alcuna ragione a giustificar quell'ostentazione di energia; è oltracciò troppo spesso fuso nelle mestiche ed inconsistente. Il Bronzino dà alla carne umana, alle vesti, agli alberi, ad ogni cosa l'apparenza di lamine metalliche battute, levigate e inverniciate. Federico Barocci, ancor vivente quando risonavano negli echi di Roma queste strane censure, il Barocci, le cui pitture erano divenute segnacolo in vessillo per un gruppo di giovani toscani, bramosi d'una riforma, invecchiava nella sua Urbino, dipingendo, fra uno spasimo e l'altro dello stomaco ribelle, quadri ch'eran detti leziosi, zuccherosi, scivolosi. Insomma punto e da capo! Una savia arte italiana non è sorta ancora, e bisogna fomentarne lo svolgimento, obliando il passato, la cui presenza e i cui consigli sono insidia e pericolo alla libera purità dei nuovi apostoli!

Era Roma, l'ho detto, che udiva l'inusitato linguaggio; e non è da dire se il furibondo iconoclasta non percotesse con maggior ardimento gli artisti che, intorno a sè, avea compagni del cam-

mino, i quali erano creduti i depositarî e i continuatori delle tradizioni illustri. Contro essi, a dir vero, le beffe poteano sembrar meno ingiuste, giacchè nessuno era grande davvero, e tutti s'immaginavano di protegger la fama dei maestri romani e di amministrarne nobilmente il retaggio. Era da poco morto Giorgio Vasari, che nella Sala Regia del Palazzo Vaticano avea fatto l'ultimo sforzo del michelangiolismo, simile ad un cantante sfiatato che ancor s'illuda del vigore della sua voce. Ma che cosa era sorta sulla decadenza dei michelangiolisti? Una grave rinnovazione s'andava maturando a Bologna; ma a Roma non se ne sapeva ancor nulla, e unico rappresentante della pittura bolognese era tuttora quel Lorenzo Sabattini, che Gregorio XIII aveva amato, ma che sfuggiva all'attenzione dei più. Roma avea visto il Siciolante da Sermoneta tornarsi ad abbeverare alla fonte di Raffaello, senza che gliene derivasse nutrimento atto ad informare una originalità, o almeno un ringiovanimento bello di nuova freschezza; avea visto mediocri ritratti di Scipion da Gaeta; un ambiguo indizio di sentimento veneto in Girolamo Muziano; Livio Agresti venir dalla sua Romagna a raccogliere gli ultimi fiori autunnali dei giardini coltivati dai grandi, privi oramai di profumi e di pollini. Ma coloro che con più manifesta aria di dominio

tenevano il campo erano Federico Zuccari e il cavalier d'Arpino. Il primo era un continuatore ingegnoso della maniera iniziata da suo fratello Taddeo, che dall'introdurre nelle composizioni alcune eleganze di costumi contemporanei attingea qualche vivezza, la quale, dopo tanta desuetudine di siffatti elementi, parea graziosa novità; ed aveva anche la virtù di moltiplicare e complicare indefinitamente i motivi di decorazione detti *grottesche*. Il d'Arpino seduceva per la sua scioltezza e per l'abbondanza; nè troppo si badava se l'abbondanza era alimentata da capricci fuor d'ogni senso, e la scioltezza dissimulava grandi scorrezioni.

Superbo contradittore si levò contro tutti con la parola e con le opere Michelangelo da Caravaggio. Incapace d'idealità, la rinnegò come inutile, anzi dannosa, e non avvertì nei dipinti dei maestri il fremito e il sussulto di cuori inebriati: freddo al lampo della bellezza, la sbandì come importuna lusingatrice, che già troppi avea sedotti e corrotti; soppresse ogni eleganza, respinse, schernì, sputacchiò le divine grazie, verso le quali aveano sospirato le anime nobili. Odiò la giocondità stessa delle vegetazioni, mute per lui, obliate, o appena rappresentate da qualche radice, strisciante a guisa di biscia sulla roccia deserta d'umori, o da qualche tronco folgorato;

odiò la luce del firmamento non solo, ma quella ancora che per ampia finestra si posa pacata sulle varie parti d'una stanza, solfeggiando in toni minori le note del chiaroscuro e delle tinte. Unico lume, quello che per angusto pertugio entrasse in una grotta o in un carcere; onde masse separate di luci e di ombre, e queste ultime sempre fosche, impenetrabili da qualsiasi letizia di riflessi, prementi sugli occhi e sull'anima come un enigma sinistro. Tali le forme estrinseche dell'arte del Caravaggio; e, quanto alla sostanza, può dirsi francamente ch'ei si propose, quand'ebbe la scelta dei soggetti, eccitare il disgusto che dànno l'efferatezza o la trivialità; quando non ebbe scelta, intrivialì tuttociò che nell'idea è alto. Nei primi tentativi fu parco applicatore di tali novità, e i suoi saggi potevano anche sembrar capricci piacevoli di naturalismo: un *Bacco* goffo che mangia avidamente dei grappoli, tingendosi il viso di mosto; un fanciullo che sganghera la bocca, piangendo pel morso d'una lucertola, sbucata da alcuni fiori ch'egli ha in mano; giovani dai berretti piumati, che deformano i visi soffiando in istrumenti di musica; una lercia zingara grinzosa che esamina ad un giovanetto la palma della destra. Se accetta il fantastico, lo vuole orrendo. Fu di questo primo periodo la testa di *Medusa,* con quell'odioso viluppo di vipere attorte in luogo dei

capelli, la quale fu mandata in dono dal cardinale Del Monte a Ferdinando dei Medici; e desta ancor ribrezzo nei visitatori della Galleria degli Uffizî. Ma prestissimo egli invase il genere sacro; e le prime controversie insorsero quand'ebbe messo nella cappella Contarelli, a San Luigi dei Francesi, i due quadri laterali all'altare, relativi ai fatti della vita di San Matteo. Fu disfida al cavalier d'Arpino, che con principî d'arte affatto diversi avea dipinto la vôlta di quella stessa cappella. Se ne fece chiasso in tutta Roma; e i sostenitori e gli avversarî si spiegarono in due campi ben distinti, ricambiandosi insolenze. Eppure fino a quel punto la novità non era ancor tracotante; e a Federico Zuccari potè parere persino un tardivo rivivere dei ghiribizzi introdotti nell'arte da Giorgione. Ma, quando il bieco innovatore presentò anche il quadro destinato all'altare, l'ignobilità parve troppa, e concordi cospirarono contro quella provocazione un sentimento di riverenza alle immagini di uomini che la Religione ha consacrati, e un sentimento estetico rifuggente dalla scelta premeditata del disgustoso, la quale certo è biasimevole, allorchè l'intervento dell'ignobile è ozioso, giacchè non serve ad un'idealità degna dell'arte. Il contrasto però non servì che a rafforzare nei suoi propositi quell'implacabile vituperatore del decoroso, quel naturalista simile al pazzo che non

alzasse mai gli occhi, e stimasse vero soltanto ciò che trova rimestando nel pattume. Egli oramai, contaminata l'arte sacra, non ebbe più alcun freno. Colorì una donna volgare, che dovea chiamarsi *Madonna di Loreto,* con un rozzo pellegrino dal viso d'idiota, dalle gambe vellose e infangate; e con una pellegrina che muove a riso per la cuffia sdrucita. Cristo giovinetto nel tempio è un brutto ragazzo, in mezzo a ridicole figure di dottori sdentati, fra i quali uno è più in vista, dal ceffo scimiesco, incartapecorito, cogli occhi rossi, gonfi, cisposi per blefarite cronica. Un'altra sua *Madonna* col putto fra le gambe, il quale col calcagno preme la testa del serpe, dipinta pei palafrenieri di Palazzo, parve sì sconveniente che fu tolta dal posto. Chi vuol vederla oggi, la cerchi in uno spazio di luce dimessa, tra una finestra e l'altra della galleria Borghese. Ma fu peggio ancora quando, per la chiesa della Scala in Trastevere, egli dipinse il transito di Nostra Donna, ritraendo un cadavere orribilmente tumefatto, con le gambe scoperte e deformate.

*

Ai periodi di massima energia succedono quasi fatalmente i periodi di floscezza. Par che la società, ammirata e orgogliosa della ricchezza accumulata in breve tempo, s'abbandoni ad un vago fantasticar soddisfatto intorno ad una conquista già piena, a cui nulla oramai possa togliersi od aggiungersi; e pensi che altro non le resti a fare che custodirla, ripetendone per diletto le bellissime sembianze. Nè agli artisti di tali periodi è facile avvedersi della loro forza scemata. La strada discende sì dolcemente da parer piana, ed essi sono veramente nell'illusione di mantenersi allo stesso livello; le opere che fanno (nate da propositi d'imitazione e da sentimento riflesso, e, per conseguenza, orbate di quell'impulso agile, intimo, spontaneo, che avea dato vita incorruttibile a quelle del periodo anteriore) sembrano ad essi valer le grandi. Le moltitudini però cominciano presto ad avvertir qualche disagio, e cessano i placidi consensi tra l'artista e il popolo, il quale vede imbandita sempre la medesima vivanda ricucinata, e sente com'essa vada perdendo a mano a mano di sapore e di profumo, e prenda,

di più, un certo lezzo di stantìo e di rancido che offende. E allora gli stessi capolavori cominciano ad esser compromessi, poichè, parendo i progenitori d'un'arte che ha stancato il pubblico, sono trascinati a rispondere del male che hanno fatto, o che si presume abbiano fatto; tanto che nel giudizio di condanna sono adeguati alle imitazioni. Durante un tal travaglio degli animi, se avviene che sorga un temerario, il quale parli con arroganza, operi con brutalità, abbia l'ardimento di far aperta beffa, con le parole e con gli atti, di tuttociò che nelle tacite coscienze comuni già parea frollo e vizzo, egli è salutato come un salvatore; in lui sembrano assommarsi ad un tratto la verità, la forza e il programma dell'avvenire. Contempla egli del mondo un lato solo e ristretto? Non importa: vuol dire che quel lato è il solo interessante. Ha nello stile delle manchevolezze? Vuol dire che lo stile di prima aveva delle superfluità. I suoi stessi errori sembrano racchiudere un senso profondo di concisione e di coraggio. È una volontà infine, è una capacità di mantener l'incesso senz'appoggi; è uno che non s'aggrappa, che non tentenna! Abusa dei suoi mezzi? Tanto meglio. Non si reagisce senza esagerare, e giova tenere ai pervertiti un linguaggio iperbolico.

Infatti la rivoluzione operata dal Caravaggio lì per lì fu gravissima, e trascinò, sebbene pre-

cariamente, alcuni degl'ingegni più chiari che allora s'andavano formando. Lo stesso Lodovico Caracci, che a Bologna piantava le sue riforme sopra ben altri fondamenti, parve talora cedere a quell'aspro, eppur possente, invito che veniva da Roma; e fra i giovani che andava educando, quello che accendea nel maestro le maggiori speranze, e che, per la natura dell'immaginazione dischiusa ad ineffabili delicatezze, parea dovess'essere il men disposto a lasciarsi adescare, Guido Reni, fu per qualche tempo un caravaggesco un po' attenuato, ma caravaggesco ad ogni modo. E caravaggesco fu il Guercino, ma con più facile assenso della natura sua propria, e perciò con conseguenze più tenaci. A Napoli poi il seme allignò prosperoso, e incontrastato dominatore campeggiò il Ribera. Leonello Spada nelle provincie dell'Emilia, Bartolomeo Manfredi a Mantova, Carlo Veneziano e Pierre Valentin a Roma rampollano tutti da quel principio; Simone Vouet, che per un momento parve il restauratore della scuola secentistica francese, muove dal Caravaggio. E, nonostante il rinnovato consenso tra gli artisti e il pubblico, per opera dei Caracci e dei loro discepoli, nonostante la luce di alta nobiltà artistica diffusa da Annibale nelle pareti del palazzo Farnese a Roma, e le vaghe fantasie di Guido, che avea ritrovato la sua originalità, e le fresche

sincerissime sensazioni del Domenichino, nonostante insomma il pieno trionfo della riforma bolognese, che rinnova il sangue di tutti i pittori d'Italia, l'eco di quel formidabile urlo del Caravaggio non si spegne del tutto nemmeno nel settecento. Son suoni confusi nella grande sinfonia, divenuti più dimessi, meglio innestati nell'accordo complesso, ma sempre riconoscibili a chi porga l'orecchio con attenzione. A Bologna, per esempio, un istrumento settecentistico ancor accordato su quella chiave è Giuseppe Crespi, detto lo Spagnuolo; a Venezia è Giambattista Piazzetta.

*

L'esempio della rivolta caravaggesca è di quelli che maggiormente balzano in vista, e perciò io, impotente a racchiudere nel breve discorso di un'ora tutti gli esempî che la storia esibisce, l'ho piantato come caposaldo d'un ragionamento da fare; ma non posso astenermi dall'accennar fugacemente (senza la pretesa d'un ordine, che la necessaria mancanza di compiutezza renderebbe impossibile) a qualche altro dissidio, ad altri giorni in cui la mente oscillò incerta nella percezione della verità, e innanzi al raggio delle alte ripu-

tazioni passò una nube nereggiante. Potete voi immaginarvi qual fu il giudizio dei contemporanei, allorchè, sopra la zona pittorica quattrocentistica voluta da Sisto IV, Michelangelo nella cappella Sistina ebbe scoperto gli affreschi della vôlta? Che imperiosa predominanza! che momento nella storia! Fu come l'improvviso splendore di un gran lume, la cui intensità superava ogni aspettazione ed ogni desiderio, e che rendea fiochi e quasi indiscernibili i lumi di prima. Eppure quei quattrocentisti s'erano chiamati Botticelli, Ghirlandaio, Luca Signorelli, Pier di Cosimo, Perugino e Pintoricchio! I maggiori, nell'Italia media, della seconda metà del secolo! Parvero tutti divenir silenziosi allo scoppiare di quella voce di tuono; e guai difatti a quelli che fra essi ancor viveano, quando s'adempì l'inaudito prodigio! Il Perugino, già sì acclamato a Roma e a Firenze, perdette credito, e lo scherno non gli fu risparmiato dallo stesso suo immane vincitore, che a Bologna, alcuni anni prima, avea fatto pochi complimenti anche a Francesco Francia! Luca Signorelli, cadente per l'età gravissima, ebbe l'umiliante compassione che suol accordarsi a un decrepito, il quale sopravvive alla sua fama. Similmente in quel tempo Bramante, col suo geniale ritorno alle grandi masse architettoniche dell'antichità, fece apparir poveri e meschini quel Giacomo da Pie-

trasanta, quel Meo del Caprino e tutti gli altri leggiadri ma peritosi costruttori del Rinascimento; come questi nell'informar l'opera propria avean bollato di barbarica l'architettura detta gotica, che l'incivilimento, svolgendosi, abbandonava.

Finchè visse Raffaello da Urbino, Roma fu un campo di lotta fra i partigiani di lui e fra quelli di Michelangelo: Sebastiano del Piombo, seguace di quest'ultimo, scrive parole addirittura beffarde degli ultimi affreschi di Raffaello nelle sale vaticane. Quando a Ferrara Dosso Dossi, incitato dagli esempî di Tiziano e inebriato di tutte le giocondità della vita, si slanciò come a danza nella corte e nella città festante, tutto adornando di sorrisi, di vaghezze, di scintillamenti, un brivido corse certamente nei santi austeri del Cossa, del Tura, del Roberti; e le pareti di Schifanoia, già sì liete e vivaci, diventarono fredde e sembraron gremite di gente impacciata, nè si rimpianse (ora noi inorridiamo a pensarlo!) il sacrificio di una sala dipinta da Pier della Francesca. E quando sotto la mano di Antonio da Correggio si spiegò lussureggiante un sì nuovo fiore di grazia nelle cupole di Parma, negli altari di Albinea, di Reggio, di Modena, quando la gioia della vita e della sanità, lo splendore della formosità, il lampo di tanti sorrisi verginali, il fascino dei più eletti sogni, l'aspetto di esistenze passate alla loro sublima-

zione e la vista libera degl'immortali, dei pienamente felici campeggianti nella luce; quando tuttociò riempì gli occhi delle moltitudini, che cosa si dovè pensare degli ultimi mantegneschi, dai quali era pur partita l'educazione di quell'inaspettato innovatore? Del resto, avviene sempre che chi apporta nell'arte qualcosa d'inedito, sorprenda tutti, e per qualche tempo nasconda con la sua persona i maestri da cui è stato preceduto. Tanto ha forza la freschezza d'un'impressione nuova! E solamente allorchè questa è divenuta abituale, le immagini dell'arte di prima si muovono per venirci incontro e per dirci: a buon conto siamo qui anche noi! E non solo i veri apportatori di un elemento inedito producono che i predecessori sieno dimenticati per qualche tempo o poco pregiati; ma coloro che fanno rivivere un elemento caduto e obliato da gran tempo, il quale riacquisti significato e vigore in grazia d'un'evoluzione civile che ne renda opportuna la parvenza, coloro possono produrre quel medesimo effetto. Or tuttociò è vero e perpetuo stato di lotta; e se gli uomini, come sperimentiamo ogni giorno, sono pronti ad ingiuriarsi per piccole differenze accidentali, che non mutano la sostanza delle cose, possiamo intendere che vampa di sdegno siasi accesa, allorchè, essendo l'arte uno dei precipui bisogni dello spirito, gli uomini presumeano difendere una tesi

d'arte diletta al loro cuore, la quale nella loro mente parea ripugnante ad una conciliabilità con le altre; ovvero metteano lo stesso ardore nell'esecrarla come un contagio funesto.

*

La lotta passa talora per episodî di epica maestà. Non pare che Leonardo e Michelangelo si amassero; certo sentirono di camminare per vie differenti, e la fede di ciascuno nel suo ideale, quella fede necessaria a formar gli animi grandi e le grandi imprese, li scostò l'un dall'altro. La gara a cui furono sospinti nel disegnare i cartoni della battaglia d'Anghiari, può definirsi un duello di titani. A Venezia, nel 1518, l'apparir dell'*Assunta* di Tiziano fu squillo che chiamava gli animosi a sciogliersi del tutto da ogni residuo di meticolosità quattrocentistica; oramai il nuovo programma di stile era la disposizione larga e armoniosa delle masse. In quei momenti della storia guai ai ritardatarî! I meriti della loro gagliarda giovinezza, l'originalità di concezione e di stile, la contribuzione arrecata al normale discernimento del vero, tutto è obliato, e solo è messa in vista mordacemente la loro impotenza ad ag-

grupparsi nel nuovo drappello che procede trionfale. Abbagliati da quel faro che splendeva dall'absido dei Frari, il Diana, il Basaiti, il Catena e lo stesso grande Carpaccio passarono senz'alcun dubbio tristemente ed in mortificazione gli ultimi loro anni. Qualcosa di simile doveva esser accaduto quando, circa trent'anni prima, rifulse nella chiesa di San Giobbe la pala di Giovanni Bellini; e dovè accadere ancora trent'anni dopo, quando, simile ad un fenomeno inatteso, in cui non si sapeva se fossero racchiuse più ragioni di speranza che di sgomento, si elevò nella Scuola di San Marco il prodigioso racconto di Jacopo Tintoretto, tutto fiamme e folgori. Pietro Aretino, pur lodandolo, ammonì il giovane rivoluzionario contro il troppo libero abbandono della mano non governata da sufficiente riflessione; e ciò prova che l'opera era precoce, come precoci erano state la pala di San Giobbe e l'*Assunta*; ma oramai era dato all'arte veneta un nuovo segnale, i giovani credettero che in quella vigorosa modernità unicamente risiedesse la forza vitale del futuro, e dal Tintoretto s'informò la nuova generazione. Forse Tiziano stesso, che olimpicamente avanzava alla sua fiorente longevità, ne fu scosso, e dall'esempio dell'impensato atletico competitore dedusse quel fiero colpeggiare ch'è caratteristico della sua maniera senile. Ma a Venezia era riservata un'altra bella sorpresa con

l'apparire di Paolo Verónese, che prende un'altra strada, men fantastico del Tintoretto, men profondo nel leggere addentro alla sostanza dei fatti e delle anime, ma bisognoso, per dir così, di spalancar finestre, di aereare gli spazî e gli spiriti, cupido di luce, di fasto, di magnificenze. Non era prima di lui venuto al mondo un pittore che ricreasse il pubblico sì piacevolmente. E la schiera giovanile degli artisti si divide allora a Venezia in doppia corrente. Schietti ambedue negli animi e generosi, il Tintoretto e Paolo si sarebbero intesi amichevolmente, se ciò negli uomini dipendesse dalle sole qualità degli animi onesti; invece camminarono nella via, l'uno accanto all'altro, come due pellegrini diffidenti, che non si toccano, non si parlano; e l'un d'essi qualche volta tolse all'altro un piccolo vantaggio, movendo più scaltro e più frettoloso la mano a ghermirlo. Non s'intesero perchè inseguirono ideali distinti, come non s'erano intesi Michelangelo e Leonardo, Michelangelo e Raffaello, Michelangelo e Bramante, come non s'accordarono i due fratelli Bellini, usciti dall'unica scuola paterna, eppure sì diversi e messi dagli stessi loro contemporanei in una specie di opposizione fatale. Più tardi, nella tumultuaria arte di Roma, Pier da Cortona disconosce l'ingegno di Guido Reni, il Lanfranco intorbida la stima che confortava il Domenichino; Nicola Poussin, nobile anima

solitaria, rileva la fama del Domenichino, poi s'isola da quel mondo procelloso, e si chiude nelle sue visioni classiche, le quali sembrano il presentimento dell'arte prevalsa quasi un secolo e mezzo dopo la sua morte. Alle lotte tra il Bernini e il Borromini partecipano il popolo di Roma, la corte, i pontefici. È una vicenda di cadute e di risollevamenti, è un rincorrersi di rivali usciti dall'una o dall'altra scuola, è una serie di disfide, il cui effetto è il formarsi del carattere un po' tumido, ma poderoso e grandioso, che diede alla città il fasto papale; la qual cosa vale a dimostrare come l'unità stessa di una fisonomia artistica che una grande città può prendere, si determina anche per via di multiformi discordie; e ciò basterebbe ad indurre almeno un dubbio sull'utilità delle discordie stesse. Chi guarda, a Venezia, il superbo tempio barocco della Madonna della Salute, immagina forse la veemenza e l'acerbità delle censure mosse dai rivali contro il povero Longhena, che l'aveva immaginato, e i mille tentativi diretti ad impedirgli di continuare la fabbrica?

Le ire del Calvart e del Cesi a Bologna contro le novità caraccesche, quelle del Mengs contro il Tiepolo, quelle degli accademici di San Luca contro il giovane Canova, quelle dei pittori neo-classici contro Francesco Hayez, che genialmente mettea la pittura all'unisono col sentimento roman-

tico, quale pulsava nella letteratura e nella musica, e numerosissimi altri esempî della storia delle arti italiane ed estere darebbero materia a lungo discorso, anche se continuassi, come fin qui ho fatto, a ridurli a frettolose enunciazioni; e mi sarebbe facile raccogliere lungo il cammino episodî vivaci da divertire questo gentile uditorio; ma io devo oramai fermarmi cogli esempî, se no, non arriverei più al punto che principalmente mi ha mosso a prender la parola.

*

E il punto è questo. Tutti i dissidî nel campo delle arti, o si sieno aggirati nella determinazione d'un ideale, o nella scelta dei soggetti, o sulla preferenza da darsi all'elemento naturalistico immediato, ovvero all'elemento accarezzato in un sogno dolce, paventato in un sogno pauroso, ma che, ad ogni modo, fosse capace d'eccitare nell'anima un sussulto; o si sieno aggirati, come forse è avvenuto più spesso, in ragionamenti sulla normalità dell'apparenza esteriore delle cose imitate dalla natura, questi dissidî, dico, hanno mai avuto effetti durevoli? Qual'è di tutte le novità varie, sorte a mano a mano, quella che, dopo aver conquiso le

menti e gli animi, sia rimasta definitiva, bella non solo d'una perpetua freschezza, ma applicabile sempre ed immutata, come pernio regolatore intorno a cui dovessero rotare tutte le ispirazioni dell'avvenire? Nessuna. Le manifestazioni più potenti sono rimaste nella mente dei posteri come magnifici fenomeni storici, come affermazioni dell'alto potere di una razza, come gloria d'un popolo; ma non sono mai divenute codici ove fosse condensato tuttociò che l'uomo deve credere, sentire, sperare, patire e nel presente e nei secoli; ove fosse oltracciò stabilito, con fatale inesorabilità e con formulario cristallizzato, il modo di esprimere e fedi e sensazioni e speranze e patimenti. L'arte è mobile, e non permane che poco anche nelle sue forme più grandi; è mobile, perchè nessuna generazione umana si foggia sullo stampo d'un'altra. Tutto si devolve, e nella coscienza soggetta a mutabilità d'impressioni ha scaturigine e legittimità la necessaria evoluzione dell'arte. Nè il mare nè l'aria possono infrenare le loro correnti o arrestare in qualsiasi maniera il più lieve dei loro moti, nè la civiltà può astenersi dal passar da una fase all'altra e dal rinnovellarsi; come la Terra, procedendo alle sue sorti ignote, insieme col Sole e col sistema planetario, verso la costellazione di Ercole, non ha mai rioccupato nello spazio uno dei luoghi percorsi. La

fermata sarebbe anche per l'arte agghiadamento funereo.

La scienza ha altre leggi. Conquista con l'osservazione e con l'esperienza un numero sempre crescente di verità fisse, e muove all'indagine di altre che si aggiungano alle prime, e le rischiarino maggiormente, e ne compiano l'importanza, grazie al graduale discoprimento dei nessi onde tutte sono avvinte. La scienza della natura è progrediente per necessità; ogni generazione umana sale sulle spalle della precedente, come disse Giuseppe Giusti, e vede il mondo sempre più dall'alto. Ma l'arte, nata a riverberare l'instabilità dei sentimenti umani, sieno i generali d'una società vivente, sieno i particolari dell'artista, non ha alcuna necessaria fissità, salvo quella che in ogni opera grande è impressa dall'attimo fermato, dalla concitazione elevatissima che le ha dato vita, e che dipoi, per la vividezza ond'è resa, può tragittare una scossa negli uomini sopravvenuti più tardi e operanti in mezzo a tante condizioni morali cambiate; una scossa, ad ogni modo, di cui la critica deve tenere conto, ma inetta a rinnovare una serie di attimi fruttuosi di quello stesso effetto, cioè della stessa natura di quello che ivi è ripercosso sì lucidamente. L'arte insomma è soggetta ad una legge di ondeggiamento; e la più elementare considerazione della sua storia basta

per ribellarsi a quel vago presupposto, risorgente ogni tanto nella critica, d'una legge di continua salita, ch'essa avrebbe in comune colla scienza. I periodi di decadimento sono innegabili ed innegati; or come potrebbero essi conciliarsi con quell'idea di fatale ascensione?

*

Ma i periodi di decadimento sono dichiarati tali dalla posterità. Gli uomini che fanno parte d'un periodo qualsiasi, mal ne giudicano il vero valore, e quelli soprattutto che assistono al determinarsi di un periodo nuovo, sono pessimi giudici di quello che cessa; giacchè è proprio di questa nostra natura intoppar miseramente in pregiudizî, allorchè guarda le cose presenti o recenti. Le è ovvio pertanto considerare con animo pacato, ed anche con propensione favorevole, i periodi lontani; ma dimostra sempre non so che diffidenza, che antipatia, che voluttà di beffa contro il periodo di ieri; come le signore, in generale, possono trovar belle e degne di risurrezione le mode di cui offrono saggio i ritratti dei secoli andati, ma proclamano abbominevole la moda di pochissimi anni addietro, di cui esse medesime aveano lodato il buon gu-

sto. Qui veramente il nostro giudizio patisce un'insidia. Egli è che, avvenuta una mutazione od evoluzione o modificazione purchessia, si sente che il contatto tra l'idea di ieri e l'idea di oggi ha una scabrezza, un'apparente difficoltà di congiungimento, ch'è effetto di un'intima ammonizione, spesso ingannevole, secondo la quale ciò ch'è odierno e immediato par più vitale e più rigoglioso: effetto transitorio, scabrezza che il tempo liscerà senza dubbio! La decadenza proviene o da eccessivo amore d'un periodo bello e da insistenza nell'imitarlo, o da ricerca smaniosa del nuovo; giacchè il nuovo destinato a saldezza sorge per un concorso di cause spontanee e quasi all'insaputa di chi lo produce. Or molti fra i viventi nel periodo d'un nuovo artificialmente fomentato hanno avvertito quella scabrezza di cui io parlavo, ossia hanno sentito avversione pel periodo precedente. Ma è importantissimo notare, per la filosofia della storia e per metterci in guardia contro giudizî precipitati intorno al valore dell'arte nel tempo nostro, che quell'avversione, molte volte ripetutasi lungo la storia, è stata giudicata ingiusta, giacchè la posterità, tribunale senz'appello, ha sentenziato che non di rado gli artisti peggioravano quando credevano d'aver attinto un'eccellenza superiore a quella dei loro predecessori.

La posterità non cura d'informarsi nemmeno

delle ire onde l'operosità degli artisti fu sconvolta e intorbidata nei secoli trascorsi; e quando le avviene fortuitamente di conoscere qualche vecchio ragionamento critico, facilmente sorride, come a legger quello che intorno alla peste faceva il don Ferrante manzoniano. Pensa che la ragione di quelle ire, quando non era insensata, era almeno troppo meschina e frivola; si stupisce che l'arte fosse guidata da sì sapienti magisteri, quando la critica bamboleggiava, e nota che le opere grandi sono nate sempre da un'accensione spontanea dello spirito, inconsapevole o incurante delle discussioni critiche. Sorride delle lotte inutili, del convincimento che molti artisti ebbero, di trovarsi in opposizione con altri, degli sforzi inani che non raramente sono stati fatti per screditare un uomo d'ingegno. La posterità abbraccia benignamente tuttociò in cui è depositato un pensiero eletto, manifestata una commozione; tuttociò in cui freme un'intima esultanza, in cui lampeggia sinistro un terrore, tuttociò anche in cui è palese un'abilità della mano, giacchè all'ingegno bisogna tener conto di tutte le sue vittorie, anche sulla pura apparenza esteriore delle cose, che è degna pur essa d'infiammarci. La posterità ha da lungo tempo istituito collezioni, in cui schiera onorevolmente, amorosamente, le opere degli artisti più varî, compresi quelli che in vita hanno creduto

di contraddirsi, e si sono reciprocamente abominati, come violatori d'un ideale, come ingiuriatori del gusto; e chi non sente la nobiltà dei tardivi perdoni vicendevoli, a cui tutti son guidati ed astretti dal sentimento delle generazioni nuove, chi non pregia queste obbligatorie pacificazioni e quest' affratellamento, chi non ode il richiamo della suprema legge, che fra le opere dei liberi toglie ogni residuo di avversione, e depurate le associa a formare il grande inno dell' umanità, ove tutte le voci squillano senza nuocersi, colui è inetto a sentire quel che di più eccelso concludono concordi i filosofi ed i poeti. Sebastiano del Piombo avverso a Raffaello? Credeva egli di esserlo, ma lo era sì poco, che fino a ieri alcune opere di lui sono state date all'altro. Che stupore avrebbe scosso il bello e barbuto frate, se, reduce dall'altro mondo, nel passeggiar la galleria degli Uffizî avesse trovato la sua olimpica figura di donna attribuita a Raffaello e chiamata la *Fornarina!...* E che avrebbe pensato del grande rammarico pubblico per l'emigrazione del *Violinista* di casa Sciarra, opera sua anche quella, e anche quella concorrente alla gloria del suo rivale? Salvator Rosa contrario a Claude de Lorraine?... E perchè? Non ha la natura egualmente gli aspetti terrifici onde l'anima del primo sembra continuamente agitata, e i carezzevoli favonî primaverili, spiranti

sui prati floridi, sulle selve rinverdite di fresco, sui candidi templi attici, che piacquero al secondo? Tutto è legittimo, quando è dedotto dal repertorio della natura, fonte perenne di sensazioni, campo aperto a scoperte sempre nuove, bagno prodigioso, da cui ogni vecchio sentimento può riemergere adornato di nuove grazie giovanili; tutto è vero quando reca la traccia d'un palpito e la testimonianza d'un'anima, giacchè la verità di ordine subiettivo è necessaria all'arte. Ciò che interessa, scrive il Taine, è l'anima degli artisti. La varietà degli atteggiamenti individuali decora il genere umano, come la varietà delle vegetazioni decora la natura. Rubens ha una natural facondia, una disinvoltura e un'abbondanza che trascinano all'ammirazione; Rembrandt è più tardo parlatore, ma conciso e significativo; trasfigura i soggetti d'una luce d'oltremondo, fa servire il chiaroscuro a stupende divinazioni psicologiche, e persino alle realtà più riconoscibili conferisce l'elaborazione di nobili sogni. I contemporanei esaltarono Rubens e trascurarono Rembrandt; nelle nostre gallerie sono riservati onori regali all'uno ed all'altro. Il *Cristo morto* del Caravaggio, superbo di senso plastico, è nella pinacoteca vaticana collocato di faccia ad un nobilissimo quadro di Tiziano; nella sala ivi presso signoreggia Raffaello accanto al Domenichino, il

quale, venuto subito dopo il Caravaggio, pur trova nella mitezza del suo animo forza che basti al diniego di quell'arte, che parea sì prepotente. Chi è fra i moderni che avverta contraddizioni? Chi si offende di siffatte mescolanze? Piange, poco lontano, l'anima pia di Carlo Crivelli; piange in compagnia delle donne ischeletrite che si straziano intorno al cadavere di Cristo; ma non è difficile, fatti pochi passi, adattarci con piacere a veder le sorridenti figure madreperlacee del Barocci; gustar la gentile immaturità dello Spagna, un bel bocciuolo che per l'alito caldo di Raffaello par sempre sia sul punto di dispiegarsi in fiore, e non si dispiega mai; sentir l'efficacia realistica dello Spagnoletto, che ci mostra l'inumano supplizio di San Bartolomeo; ammirar la grandiosità austera di Andrea Sacchi. Ci avvediamo che un razionale eclettismo critico, legittimamente derivato dalla varietà stessa di questa ricchezza, dal riconoscere che ogni opera ha il suggello dell'ingegno, ci ha resi pieghevoli alle diverse accettazioni, estendendo moltissimo i confini delle nostre possibili compiacenze. Chi potrebbe per la predilezione d'un fiore irritarsi contro la terra che ne produce tanti differentissimi? Chi mai pensa, ammirando un poeta, a togliere ogni stima a tutti gli altri? *La Gioconda* di Leonardo ha un fascino per l'ambiguità della sua espressione e per l'enigma stesso della

fattura: ma al Louvre s'accompagna, senza ricevere o recar danno, alle teste di Franz Hals, così lontane da ogni mistero di procedimento e d'un'espressione di aperta festività; conversa col *Condottiero* di Antonello da Messina, così determinato nelle linee e nell'espressione di corruccio e di disdegno. Il mite Hans Memling, chiuso nei suoi giardini di gigli, estasiato dei puri cieli opalini, lontano da ogni pompa orgogliosa, manda nella galleria di Torino un saluto di simpatia ai fanciulletti dell'infelice re Carlo I d'Inghilterra, e poi anche agli orgogliosi aristocratici ancor viventi nelle tele di Van Dyck; vede una *Cena* di Paolo Veronese, una rubiconda donna del Sustermann, un cignale irsuto e cani ansanti dello Snyders. Grandeggia smisurata nella galleria del Campidoglio la *Santa Petronilla* del Guercino: ma il passaggio dei secoli le ha dato una possibilità di convivenza con una *Madonna* del candido Lorenzo di Credi, con una *Presentazione al tempio* del Francia, con una *Sacra Famiglia* di Dosso Dossi, con un'*Adultera* del Palma vecchio. Le donne dispogliate di Tiziano, nelle quali non si ravvisa che l'innocenza tranquilla di animali bellissimi, che senza colpa e senza vergogna mostrano le loro forme; e le altre del Correggio, in cui si sente il fremito del senso correre per le membra, s'incontrano nelle gallerie d'Europa col casto Lesueur,

col Sassoferrato verecondo, coll'Angelico beato! A Bologna la mansuetudine della *Santa Cecilia* di Raffaello, ineffabilmente deliziata alle voci di angeli che cantano, non toglie efficacia agli albigesi inferociti del Domenichino, cho scannano le fanciulle spaurite; e la rigida *Madonna* del Cossa si asside colle dolci del Francia; la tragica *Deposizione* del Tiarini, così densa di significato, così aperta enunciatrice delle lagrime che il pio pittore ha versate nel farla, non toglie che si gusti la grazia leggera del Cignani e del Franceschini, e persino i superficiali bagliori dei Gandolfi. Innocenzo X, nel trono di gloria che Velasquez gli eresse in palazzo Pamphili, non impedisce che il nostro animo si diletti dell'interpretazione che avea fatta Raffaello, circa un secolo prima, dei tipi del Beazzano e del Navagero, riuscendo per diversa via ad un intendimento, del pari arguto, di due distinte individualità; come il mirabile giovane pallido di Tiziano, o il ritratto dell'Aretino, scosso da non so che agitazione febbrile, o l'altro, sì calmo, di Luigi Cornaro, dipinto dal Tintoretto, o il vecchio seduto di Battista Moroni, non possono toglier vigore ai ritratti dell'Holbein, a quelli di Leone X e dei coniugi Doni, dipinti da Raffaello nella giovinezza, o a quelli che nacquero più tardi sotto le mani del Rigaud e del Largillière.

*

M'accorgo che questa nuova catena di esempî è già troppo lunga. Ognuno comprende che potrei allungarla ancora, ma sarebbe opera tediosa e superflua. Pertanto il costrutto che si cava dagli esempî da me addotti e da quelli, molto più numerosi, che restano visibili nel sottinteso, è che dinanzi alla posterità le lotte che dividono e affliggono gli artisti durante la vita, sono infruttuose, e che i derisi dai contemporanei come invecchiati sono non raramente serbati a riacquistare una tarda ma stabile riverenza. E sebbene il continuo ripetersi delle lotte induca il dubbio ch'esse sieno un fenomeno inevitabile, ed io sia lontanissimo dalla presuntuosa quanto stolta speranza che queste mie osservazioni possano contribuire a divellere una pianta, da cui non esalano che odî ed afflizioni dannose alla vita stessa dell'arte, mi si conceda dire almeno che, ove un linguaggio pacificatore come il mio risonasse in bocche più autorevoli, e fosse svolto in più ampie dimostrazioni storiche, in più ampie argomentazioni filosofiche, anche questa lotta fra gli artisti, come tante altre che l'umanità tende ad abban-

donare, benché da tempo immemorabile siano parse fatali, potrebbero a mano a mano risolversi in piccole schermaglie, ove l'uno serbi verso l'altro un verace rispetto, e infine andar nella storia ad ingrandire il cumulo dei conflitti felicemente cessati.

Che cosa ci vorrebbe infine per farli sparire? Applicare alle arti presenti il concetto che l'umanità già da un pezzo, senza sforzo di laboriosi ragionamenti, applica alle arti del passato, ossia, che alle ispirazioni non è prefissa alcuna special fonte, ai metodi non è prefissa alcuna speciale norma. Sacra è la libertà degl'ingegni; sacro è in ciascuno il diritto di svolgere e maturare facoltà che son prezioso dono di Dio; sacra è l'aspettazione d'un popolo che da questa libertà spera la continuazione delle glorie artistiche nazionali; ed è un profanatore chiunque pone limiti a tali espansioni multiformi, e un campo addita come buono, un altro ne proibisce. Perché intimidire gl'ingegni? Lasciamo agli slanci la loro spontaneità! Perché moltiplicar alla leggera articoli in tutti i giornali, il cui effetto è di render fosco il lume che brilla nell'interno di ciascuna mente, il lume individualmente proprio, e di indebolire germi che si movevano per propria virtù? Perché impacciar gli artisti nella trattazione di soggetti e nel maneggio di tecniche, che molti di essi per loro vocazione non avrebbero prescelto? Perché aggio-

garli tutti al carro di una modernità ancora sì mal determinabile, sì confusa negli elementi varî e discordi che vi concorrono, i quali, nati da differenti predilezioni di razze, non si prestano ad una fusione omogenea? Ahi, la paura di non essere abbastanza moderni li opprime tutti e l'incatena, ed è strano che a nessuno venga in mente il pensiero che questa modernità è caduca, e domani al peso della schiavitù sopportata s'aggiungerà sicuramente lo scherno che si serba agl'invecchiati! Torni l'artista alla dignità di libero; non si dia pensiero di parer vecchio o giovane; e purché abbia un'anima capace di suggerirgli e soggetti e metodi, purché possa dire: “*est deus in nobis: agitante calescimus illo*„ s'abbandoni confidente al fremito che lo muove, scordi tutto, finché opera, per conservarsi intero al suo ideale; scordi gli antichi, i moderni, i libri di estetica; e, cancellata l'immagine del critico, divenutagli ossessione, scacciata ogni previsione di lode o di biasimo che l'aspetta, rimossa ogni pastoia, s'imposti poderoso innanzi all'opera sua, come se l'arte fosse una sua creazione. Così soltanto sono nati i grandi capolavori; così soltanto le facoltà individuali diventano largamente feconde, e un popolo può misurare la potenza dei suoi artisti, che sono i soli predestinati a testimoniare una civiltà nei secoli lontani, quando tutto il resto sarà ca-

duto o mal noto. In ogni campo l'artista entra in compagnia del suo fratello poeta; tutto può splendere nella fucina immaginata dal Carducci, e può alimentare l'ingegno.

Nelle fiamme così ardenti
gli elementi
dell'amore e del pensiero
egli getta, e le memorie
e le glorie
dei suoi padri e di sua gente:
il passato e l'avvenire
a fluire
va nel masso incandescente.

*

Avvien talora che il contrasto s'assopisca per la prevalenza temporanea di un gruppo di artisti e di scrittori più loquace e più ardito. Non poche volontà si fiaccano in quei casi: il rispetto umano, la tema stessa di non trarre alcun guadagno dalla propria fatica arrestano i propositi di ribellione, e troppi artisti che avrebbero potuto esser originali, accettano il giogo. È questo forse il danno maggiore che ingenerano i dissidî, più funesti appunto allorché, sembrando cessati, hanno suscitato lo stabilirsi di una tirannia. Mi sia lecito

proporre il dubbio che il guaio a cui io accenno, costituisca uno dei caratteri precipui dell'ora presente. Si parla sempre di sincerità, di libertà, ma molti predicatori somigliano un po' al tribuno del Giusti, che gridava eguaglianza, fratellanza, ma a patto che il fratello la pensasse a modo suo; e concludeva: "*a detta di Caino — Abele era un codino*„. Chi potrebbe, per esempio, proporsi oggi di far un quadro di soggetto storico, senza sentirsi certo d'esser beffato in anticipazione? Eppure, se ieri la storia pasceva dei suoi fantasmi la mente di quei poeti alla cui voce ancor sussultiamo, sarebbe difficile dimostrare come sia divenuta inetta a destar nobili ispirazioni nei pittori; e certo l'interdire questo campo è togliere a qualcuno quella possibilità di vagar ovunque liberamente, la quale è condizione alla vita dell'arte. Del pari, quell'esaltar lo sprezzo della fattura e la rappresentazione del vero, allorché questo somiglia a ciò che vediamo con occhi sonnolenti o imbambolati, quel deridere l'amor di precisione (salvo che non sia il vizioso e stucchevole delinear dei preraffaeliti, ai quali si riservano gli stessi onori che si tributano agli scapigliati), tuttociò trattiene i giovani dall'addomesticarsi con le forme, dal trattarle con rispetto e con intelligenza, e li espone a indubitabili disinganni, quando non avranno lena di riformarsi più, e il pubblico

chiederà di nuovo la correzione, la misura, la normalità della visione. La turbolenza dello stile può rispondere ad una particolare condizione di un artista o alla natura d'un soggetto, ma, se diviene d'uso comune, essa rappresenta un manierismo uggioso, e quasi sempre è un eccellente copertoio dell'ignoranza.

Del resto, è irragionevole, è illecito prescrivere un sol modo allo stile, il quale vuol essere inscindibile dal senso dell'opera e sgorgar di vena schietta dal cuore dell'artista. La legge dello stile non si formola; essa è data da quella favilla divina che anima le menti geniali, e dispone integra e luminosa nella fantasia l'opera nascitura con lo stile che a quella concezione medesima conviene sì perfettamente da farne parte sostanziale e inscindibile. Ond'è (sia detto per incidenza) che le traduzioni di opere di poesia e le copie di pitture e di sculture, per quanto ingegno vi si adoperi, non possono essere fatalmente che ombre delle opere originali. Lo stile insomma non è veste mutabile, ma atteggiamento della stessa sostanza viva. Questo concetto è tutt'altro che nuovo, ma giova insistervi, perchè, mentre avrebbe virtù di piantar la critica su nuova base, è dalla critica quasi sempre dimenticato; e, ove sia ripetuto, vedrete sempre che resta come massima astratta, a cui lo scrittore stesso, senza avvedersene, si ribella nelle applica-

zioni. Chi sa discernere nella corrente continua delle trattazioni critiche un principio generale che risponda ad aspirazioni pubbliche, un fondo di dottrine comuni? Quasi ogni scrittore, recitato il suo *credo* di modernità (acciocchè, Dio ne guardi! non gli diano dell'accademico), sembra poi ispirarsi diversamente, secondo l'indole e l'indirizzo dell'artista di cui ragiona, e sembra soprattutto che la lode a lui data implichi una censura per tutti quelli che non gli somigliano. Sembra, di più, che, immemori dell'obbligo che avrebbero di scrutar nella società moderna quali vecchie idealità sopravanzino, quali nuove si siano formate, e quali idealità artistiche possano divenire rappresentazioni luminose di siffatti amori dell'anima moderna: immemori insomma di cercar nello studio della società stessa gli elementi del giudizio, e poi *ex informata conscientia* presentar la materia ordinata e disciplinata, e acquistar diritto di consigliare e d'istruire, sembra invece ch'essi si propongano di stupir il pubblico quasi con uno scoppiettìo di fuoco d'artifizio, a cui l'artista ha dato l'occasione, ma in cui lo scrittore non ha cercato che una soddisfazione ambiziosa sua propria. Sta qui il segreto di certi entusiasmi e di certi disdegni, che al pubblico sembrano egualmente esagerati, quando non sembrano ingiusti del tutto; di cantici trionfali e di anatemi diretti

all'artista medesimo; sta qui la ragione di quell'odierno sparire di ogni ragionamento misurato, di quella calma di spirito, di quell'atteggiamento benigno senza servilità, ammonitore senz'avversione, che soli possono ingenerare una critica fine, sagace, vantaggiosa; la quale, serbandosi calda di passione verace, veda lucidamente il lato favorevole e lo sfavorevole d'ogni cosa. E sta qui anche la spiegazione di quel disagio, che, provato dal pubblico di altri tempi, or s'è rinnovato; poichè non v'è più legame, non v'è rispondenza armoniosa tra l'opera dell'artista e il sentimento generale. Allora soltanto il pubblico si ricrea e si esalta, che vede data ad un suo sogno una forma sensibile, o lampeggiar viva nell'opera una sua passione; ed ora, raramente trovando tali soddisfazioni, sopraffatto dal gridar di quelli che sono stimati i competenti, si va tacitamente rassegnando a dividersi dall'arte, e si périta di confessare quali intime ripugnanze abbia vinte, e per qual via di compressi disgusti sia passato, prima di accettar sospirando quel che oggi gli è presentato come capolavoro. Egli è, convien dirlo apertamente, che una critica nebbiosa e vacillante più che a molti non sembri, ma nello stesso tempo piena di minacce contro tuttociò che non sia *signatum præsente nota,* impotente tuttavia a formular questa nota necessaria, e perciò costretta a lasciar cre-

dere ch'essa risieda in un certo sprezzo di tecnica, questa critica ha prodotto che troppi ingegni abbiano schiacciato, o almeno nascosto, le loro qualità originali, mutilandosi o mascherandosi, paurosi di mostrarsi col loro viso. Io domando libertà per gli artisti, e spero che dal rispetto stesso della libertà scaturisca la pace. La condizione presente è troppo fuori d'ogni ragionevolezza perchè sia difficile il persuadersi ch'è destinata a cessare. Auguro perciò ai giovani valorosi, i quali pieni di speranza si slanciano nell'agone, e sono i fattori d'un periodo nuovo, che prenda vigore questo concetto: ogni artista ha precipuamente il dovere di tutelare la libertà propria e di essere riverente verso l'altrui; ed ogni rapporto dev'esser pacifico, come conviene ad un qualsiasi stato che la natura non cambia; pacifico in omaggio a Dio, che, creando le differenze degl'ingegni, le legittima tutte. Da questo proposito di pace, dal ripudio d'ogni teoria restrittiva, dalla considerazione che un lungo esperimento dimostra oramai come tutti i contrasti siano illogici e innanzi alla posterità destinati a dissolversi, si deve attendere l'indipendenza di ciascun artista, e perciò il massimo svolgimento di cui egli è capace, e la generale esultanza in cospetto della nuova fioritura.

L'EGITTO ROMANO
E LA VITA MODERNA

DI

GIROLAMO VITELLI.

Questa conferenza si stampa più di due anni e mezzo dopo che fu fatta; nè qui, dove mi trovo, potrei supplire e correggere quel che manca ed è errato. Essa, del resto, non vuole essere che invito a promuovere efficacemente gli studii papirologici; e forse, anche così imperfetta, può servire a questo scopo.

Santa Croce del Sannio, 29 ottobre 1906.

Signore e Signori,

Due nostri egregi consocii vi hanno offerto in mio nome una lettura su *L'Egitto Romano e la Vita moderna;* ma per poco che essi avessero voluto scrutinare la persona destinata a tradurre in realtà l'offerta, si sarebbero avvisti che dell'*Egitto Romano* io non so più di quanto non ignora qualsivoglia persona non digiuna di cultura classica e storica; e della *vita moderna* vivo anche io come tutti voi, ma non so, come molti di voi egregiamente saprebbero, presentarvene in sintesi i caratteri e l'indole, le aspirazioni, le nobili tendenze, le infelici aberrazioni. Strano sarebbe che chi non ha sicura padronanza degli elementi comparabili, ardisse elevarsi a storico comparatore. E per quanto io veda, tutti i giorni, esempii che potrebbero invogliarmi a tentare la prova — non leggete anche voi tutti i giorni eloquenti confronti fra la poesia greca e la moderna, fra l'arte greca e la moderna, persino di chi non si avvedrebbe di un giambo sbagliato nel testo di Sofocle e di una testa restaurata dal primo

venuto in un capolavoro di Fidia? — per quanto dunque mi sarebbe agevole giustificarmi o almeno scusarmi con mille esempii, rispetto troppo e voi e me stesso per avventurarmi ad una impresa a cui mi sento impari ed impreparato.

Eppure non potevo nè dovevo lasciarmi sfuggire l'occasione d'intrattenermi alla buona con voi di un argomento che mi sta molto a cuore, di studii che vorrei vedere fiorenti nel mio paese, di una impresa il cui successo è legato alla condizione imprescindibile che sia accompagnata dal favore e dal sussidio di molti. Ma non temete per questo che il mio discorso non abbia addirittura nessun legame con ciò che vi fu promesso. Vi fu offerto l'Egitto Romano, ed io procurerò di mostrarvi quale e quanta maggior copia di sussidii, in confronto dei dotti delle passate generazioni, avrà colui che un giorno, sperabilmente prossimo, saprà trattare come si conviene l'argomento promessovi in nome mio.

L'investigazione storica dell'antichità classica in genere, e quindi anche dei secoli di dominazione romana in Egitto, si fondava, sino a questi ultimi decennii, quasi esclusivamente sulle notizie che di proposito o per incidenza ci avevano trasmesse gli scrittori greci e romani: di proposito i geografi e gli storici, per incidenza gli altri. A queste notizie, spesso malsicure e contradittorie,

era gran fortuna che venissero talvolta in sussidio le antiche iscrizioni, le monete, i monumenti archeologici. Per poche che fossero queste testimonianze contemporanee, erano ad ogni modo le sole che, ponendoci in immediato contatto con l'età a cui le nostre ricerche eran rivolte, servivano come capisaldi e insieme come pietra di paragone delle fonti letterarie. E poichè non sempre le fonti letterarie ne uscivan vittoriose, fieri dubbii rimanevano per tutto quello che alla sola fede loro era raccomandato. Oggi sono aumentati i mezzi di istituir tali paragoni, e di più una copia enorme di documenti viene a rivelarci quello che nè storici, nè geografi, nè epigrafi, nè monete ci avrebbero mai dato — una copia enorme di documenti che interpretati, ordinati, illustrati a dovere, ci pongono, senza esagerazione, in grado di rivivere buona parte della vita pubblica e privata degli Egiziani, per quasi mille anni, dalla conquista di Alessandro alla invasione degli Arabi.

Questi documenti sono scritti sopra carta di papiro. Nè vi sarà sgradito, io spero, che in poche parole io vi ricordi come si fabbricasse questa carta, così diversa dalla nostra, e come e perchè tante scritture attraverso tanti secoli e tante vicende sieno giunte sino a noi.

Ometto le innumerevoli ipotesi sull'origine della parola "papiro„: di sicuro c'è solo questo, che

essa non è di origine greca. Conosciamo invece benissimo la pianta acquatica che con questa parola vien designata: una specie di giunco che i nostri botanici chiamano *cyperus papyrus*. Con coltelli bene affilati, dallo stelo del papiro, liberato della scorza, si ottenevano strisce sottilissime, naturalmente di diversa larghezza, più larghe quelle ricavate dalla parte più vicina al centro dello stelo, più strette le altre in ragion diretta della distanza da esso centro. Il fabbricante di carta di papiro collocava queste strisce sopra un piano ben levigato, l'una accanto all'altra, in direzione perpendicolare alla sua persona; sopra di esse ad angolo retto ne collocava un secondo strato; inumidiva quindi con acqua del Nilo il reticolato così composto, e lo poneva sotto torchio. Non pare fosse adoperato glutine o colla perchè i due strati di strisce aderissero: convien supporre che l'acqua determinasse la soluzione di qualche elemento glutinoso contenuto nelle fibre stesse della pianta. Dal torchio il reticolato passava al sole, e disseccato che fosse diventava sufficientemente idoneo alla scrittura. Ma più idoneo ancora diventava dopo un'accurata levigatura: perdeva così un po' di consistenza, ma in compenso la penna vi scorreva sopra più facilmente, l'inchiostro non si spandeva, l'apparenza stessa della carta vi guadagnava in bianchezza e splendore. Alla levigatura seguiva

una battitura a martello, che assottigliava sempre di più e rendeva compatto il reticolato, e finalmente una leggiera mano di colla che, pur senza impedirne la piegatura o l'arrotolamento, ne rendeva uniforme e perfettamente liscia la superficie. Non tutte le carte erano assoggettate a tutte queste operazioni, ma solo quelle di qualità più fine; e molte e di diverso prezzo erano le qualità di carta messe in commercio, delle quali Plinio ci ha conservati i nomi: certamente le nobili dame e le signore alla moda non scrivevano su quella stessa qualità di carta che serviva al fornaio o al vinaio per i suoi conti. La peggior qualità era, allora come oggi, la carta da involgere, la così detta emporetica: *allora come oggi*, fino ad un certo segno, perchè molti dei nostri giornali e non pochi dei nostri libri sono oggi stampati in carta non gran fatto migliore della emporetica.

Vi chiedo perdono di avere esposto in modo così superficiale e, senza dubbio, anche inesattamente questo processo di fabbricazione della carta di papiro: il libro “ sul Papiro „ del mio caro e compianto amico Cesare Paoli, darà modo, a chi voglia, di conoscere, in parte almeno, le dottissime ed acutissime disquisizioni di molti eruditi su questo argomento.

Ma per superficiale che sia stata la nostra descrizione, essa basta a farci intendere come la

carta di papiro non potesse mai presentare quella omogeneità perfetta che in ogni direzione presenta la carta nostra, che va sotto il torchio non come reticolato, bensì come massa e pasta già omogenea. Per battuta e levigata che fosse, nella carta di papiro la penna scorreva più agevolmente se la scrittura seguiva la direzione delle strisce formanti lo strato superiore della carta, e incontrava scabrosità maggiori se doveva attraversarle. Il *diritto*, quindi, del foglio di carta destinato alla scrittura era quello in cui le strisce superiori correvano parallele alla persona dello scrivente; sicchè se più fogli erano incollati insieme, la scrittura riusciva perpendicolare alle incollature. Chi dunque non aveva bisogno di scrivere in tutte e due le parti, nel diritto e nel rovescio, scriveva naturalmente da quella parte dove la scrittura era più agevole. Anzi come regola generale si può stabilire, che un papiro scritto da tutte e due le parti, fu scritto prima dalla parte più comoda. Ora voi potete vedere come questa semplice osservazione abbia conseguenze di molta importanza per la cronologia delle scritture. La *Costituzione di Atene* di Aristotele, per esempio, è scritta nel *rovescio* della carta; dunque dopo l'anno 79 di C., perchè dall'altra parte, cioè dalla parte più comoda, troviamo dei conti datati con l'anno 11.° del regno di Vespasiano. La regola

non è così semplice, come ve l'ho formulata, ma m'importava soltanto non passare sotto silenzio un particolare che ha senza dubbio molto valore: certo non debbo infastidirvi colla enumerazione delle molte difficoltà che occorrono nel determinare caso per caso il *recto* e il *verso* della carta di papiro.

Su questa carta papiracea gli Egiziani cominciarono a scrivere non so dirvi quante migliaia d'anni av. C., e la trasmisero poi a tutta l'antichità civile. Greci e Romani, nei migliori secoli della loro storia, esclusivamente o prevalentemente adoperarono carta di papiro. Il libro antico risulta di una serie di fogli di carta di papiro incollati l'uno all'altro in modo da formare alcune volte una striscia lunga parecchi metri. Su questa striscia si scriveva a colonne, ora larghissime, ora strettissime: vi sono, per esempio, dei documenti con colonne di scrittura larghe 80 centimetri, e vi sono altre scritture in cui la colonna non eccede 30 millimetri. La lunga striscia, scritta così come ho detto a colonne, veniva fissata nella sua estremità *destra* (qui non tengo conto se non della scrittura da sinistra a destra, come scriviamo anche noi) ad un bastoncello, e intorno a questo bastoncello era arrotolata. Per leggere bisognava svolgere gradatamente colonna per colonna, da sinistra a destra. Data questa forma di *volumen* noi abbiamo conservata la parola al nostro li-

bro, dove non avvolgiamo più nulla — e soltanto voltiamo le pagine) si capisce come nell'antichità la divisione delle opere molto estese in molti *volumi* non dipendesse, a volte, tanto dal bisogno che aveva l'autore di partizioni organiche, quanto dalla necessità di non adoperare strisce smisuratamente lunghe, e quindi volumi incomodi a maneggiare, a svolgere e a riavvolgere. Non ostante questa accortezza di evitare volumi troppo lunghi, agli antichi era sempre più difficile, che non a noi, comporre erudite opere di compilazione. Oggi senza eccessiva fatica mettiamo assieme miracoli di erudizione, ricavando quattro parole dalla pagina *x* del tal libro tedesco, altre quattro dal libro inglese *y*, dal libro francese *z* e così via. Sopra una larga tavola possiamo persino tenere contemporaneamente aperti molti libri, sieno pure in folio grande, e adoperarli e saccheggiarli senza troppo incomodo. Ed è questa, indubbiamente, una delle ragioni per cui noi moderni possediamo maggior ricchezza di libri di compilazione che abbiano apparenza di opere più o meno originali. Le compilazioni antiche, in generale, sono compilazioni più bonarie. Raramente occorre di trovare elaborati nella stessa pagina elementi di diversa provenienza. Il compilatore antico leggeva i libri che credeva opportuni al suo intento, e ne copiava o faceva copiare le colonne o

mezze colonne che gl'importavano; poi ordinava e cuciva queste schede collegandole con qualche parola sua, e così si trovava raccolto quello che non era facile andare a cercare in più volumi. Gli studiosi di letteratura greca sanno che così, ad esempio, sono composti i libri, per noi preziosi, di Diogene Laerzio, di Diodoro Siculo, e di tanti altri.

Talvolta però il compilatore aveva ambizione e talento di scrittore, e allora quella congerie di schede veniva rielaborata formalmente, sicchè ne risultasse un'opera tutta dello stesso colore di stile; e quando il compilatore era Tito Livio o Marco Tullio Cicerone, anche questa forma così ingenua di compilazione diveniva un capolavoro.

Ma, fortunatamente, non si scrive soltanto per comporre grossi libri, che potranno essere anche strumento di tortura per chi dovrà leggerli. Si scrive per dar notizie ad una persona cara e per riceverne, per dare ordini alle persone che da noi dipendono o alla popolazione di cui ufficialmente siamo a capo, per domandar grazia o giustizia al magistrato o al principe, per invitare un amico o un'amica a desinare, per render conto di un incarico ufficiale o privato affidatoci, per far quitanza di danaro ricevuto, per fissare i termini e le condizioni di una vendita, di una pigione, di un affitto di terre, di una divisione di eredità — e pur troppo anche di un debito e di un matrimonio.

Ora per la maggior parte di queste occorrenze basta un modesto foglio di papiro, nè c'è bisogno d'incollarne insieme parecchi e ripiegare a volume le lunghe strisce. Sono casi relativamente eccezionali quelli in cui un documento di questo genere assume la forma di un *volumen:* per esempio, i registri e i protocolli ufficiali. Ricorro a qualcuno dei papiri che abbiamo qui in Firenze.

Nei comuni del nostro Regno il sindaco, i consiglieri, gl'impiegati municipali sono eletti e nominati con quella procedura che non occorre qui ricordare. Nei villaggi dell'Egitto i comarchi, diciamo addirittura, per intenderci, i sindaci uscenti, designavano per l'anno prossimo i loro successori e altri ufficiali del comune. Presentavano perciò allo stratego, vogliam dire al prefetto della provincia, un documento dove erano i nomi delle persone designate, con la indicazione del censo di ciascuna di esse, e con la dichiarazione giurata che essi sindaci, in nome proprio e di tutti gli abitanti del villaggio, assumevano la responsabilità che le persone designate avrebbero esercitato l'ufficio con zelo e fedeltà. Per ciascuno di questi documenti bastava un foglietto di papiro, nel margine superiore del quale il Prefetto poneva il suo *visto,* e così la proposta diventava nomina effettiva. Ma si capisce che tutti questi foglietti, riguardanti ciascuno un determinato uf-

ficio in numerosi villaggi, dovevano essere ordinatamente conservati nell'archivio della prefettura: erano dunque generalmente scritti su carta del medesimo formato, s'incollavano l'uno all'altro, e formavano un registro unico, più o meno grande, secondo che maggiore o minore era il numero degli ufficii e dei villaggi della provincia. Una diecina di siffatti documenti abbiamo in Firenze, e possiamo appunto constatare come fossero incollati nel modo che ho detto. E sono, del resto, molto importanti: non soltanto perchè ci fanno vedere le incollature, ma perchè ci mettono sott'occhio nel modo più evidente il meccanismo delle funzioni amministrative di una provincia romano-egizia nell'anno 265 di Cristo, regnante in Roma Gallieno imperatore [1]).

Ho accennato più sopra a documenti riguardanti divisione di eredità. Ora la divisione di una eredità molto modesta può essere documentata in poche righe di scrittura; ma se invece è una eredità ricca, non basteranno piccoli fogli di papiro alla descrizione minuta e particolareggiata dei singoli cespiti, mobili ed immobili, rustici ed urbani.

Appunto un istrumento di divisione fra eredi di un ricco patrimonio ho portato quest'anno dall'Egitto. È mutilo in principio, nè saprei dire, per ora, quanto manchi: ma quello che rimane è in quattro colonne, ciascuna larga più di 50 cen-

[1]) Pubblicati ora in *Papiri Fiorentini*. I, n. 2.

timetri e ciascuna con circa 30 linee di scrittura: abbiamo dunque un documento lungo più di due metri. E anche questo documento è molto importante [1]), non solo perchè è materialmente lungo, ma perchè ci somministra una quantità enorme di particolari sulle condizioni giuridiche di quei cespiti, sulla estensione, sulle comodità agricole onde ciascun fondo era dotato, sulla topografia dei villaggi e delle frazioni di villaggio in cui erano i fondi rustici, sulla topografia di Hermopolis Magna, nella qual città erano siti i fondi urbani. Naturalmente queste notizie staccate acquistano corpo ed organismo solo se combinate con le altre che abbiamo ed avremo da altri documenti della stessa regione e della stessa natura; ma intanto è nostro dovere di registrare religiosamente tutti questi frammentucoli di geografia, di topografia e di storia — e ciò facendo, purchè lo facciamo bene, meritiamo non la derisione di cui ci onorano alcuni pretesi filosofi della storia e parecchi scrittorelli "geniali", ma la riconoscenza di quanti non amano di fantasticare con frasi fatte sulle vicende delle remote generazioni onde ereditammo la civiltà di cui ci vantiamo, bensì vogliono scrutarne con vera filosofia storica la vita pubblica e privata, le tendenze, le aspirazioni, le imprese, lo spirito scientifico e pratico.

1) *Pap. Fior.* I, n. 50.

Potrei aggiungere altri esempii di altri documenti molto estesi, molto più estesi. Ma la gran massa è, ad ogni modo, di documenti piccoli per cui basta un foglio, e spesso un pezzetto di papiro. Per alcuni di essi anzi si ricorreva spesso non al papiro, ma ai cocci di terracotta: a quelli che abusivamente chiamiamo *ostraka*. Ad esempio, le piccole ricevute degli esattori di tasse spesso e volentieri erano rilasciate su cocci, che non costavan nulla, mentre la carta di papiro non pare fosse a buonissimo mercato, e in ogni caso qualche cosa costava sempre. È celebre oggi la collezione di *ostraka* greci pubblicata da un professore tedesco: il volume d'introduzione è per noi tutti il repertorio più completo e più sicuro di ogni forma di erudizione storica sull'Egitto greco-romano.

È probabile che non sempre fosse agevole a tutte le borse procurarsi carta di papiro in abbondanza. Ricordo una lettera, dove lo scrivente scusa il suo silenzio epistolare con la difficoltà del trovar carta. Nel prossimo numero di *Atene e Roma* — è un giornale che tutti dovreste leggere — troverete una letterina, dove un tale si duole che l'amico a cui scrive sia avaro di epistole, e gli manda un po' di carta da lettere, perchè l'abbia a mano per la risposta. Moltissimi documenti sono scritti sul rovescio di pezzi di papiro che erano serviti ad altre scritture docu-

mentali o letterarie. Così avviene che dietro ad una ricevuta di tanti ettolitri di vino o di tante staia di grano troviamo un po' di Demostene o di Platone, una strofa di Pindaro, o anche un'altra ricevuta che non c'era più bisogno di conservare, oppure un frammento di altro documento di altra natura. E spesso, Dio ci perdoni, non siamo riconoscenti allo scrittore per ciò che ha scritto lui, ma per la felice idea che ebbe di servirsi di un pezzo di papiro a giudizio suo inutile, e per noi prezioso.

Veramente da codesto non si può con piena sicurezza indurre o dedurre il caro prezzo della carta di papiro. Quello che abbiamo notato, si può in buona parte spiegare con inveterate abitudini di parsimonia, non infrequenti neppure oggi. Tutti sanno, per esempio, che noi professori, che pure sciupacchiamo a volte dei libri di molto valore e li dobbiamo ricomprare per continuare a servircene, abbiamo poi la debolezza di utilizzare tutti i rovesci e i mezzi fogli bianchi degli inviti e delle comunicazioni ufficiali che ci piovono in grande abbondanza: possono anche gli Egiziani antichi avere avuto qualcosa di somigliante a queste abitudini professorali moderne.

Comunque sia, i pezzi di papiro scritti da tutte e due le parti, senza che la scrittura del diritto abbia alcuna relazione con quella del rovescio, formano la maggior massa di documenti e monumenti che

l'Egitto con tanta generosità ci va donando: a migliaia se ne hanno in Inghilterra, in Germania, in Austria, a Ginevra, in Francia, e ora anche in Italia.

Ma come avviene che, mentre tutta l'antichità greco-romana adoperò carta di papiro, solo l'Egitto ci abbia trasmesso documenti non pur di mille e duemila anni fa, ma anche dell'età più remote delle antichissime dinastie Faraoniche? Le ragioni sono varie: contentiamoci d'indicarne tre principali: 1.° le credenze religiose degli Egiziani *ab antiquo*, credenze conservate anche dagli Egiziani ellenizzati dal tempo di Alessandro Magno in poi; 2.° le abitudini straordinariamente conservatrici della popolazione; 3.° la qualità fisica del suolo.

La credenza religiosa era che i morti sotto terra potessero rivivere suppergiù la vita che avevan vissuta sopra terra. Di qui la preoccupazione continua di collocare nelle tombe tutto quello che potesse servire, come dice felicemente il Maspero, a ricostituire la personalità del defunto. Si credeva che il morto dovesse andare a fare una confessione di peccati e una professione di fede alla presenza del dio Osiride: si poneva perciò nella tomba un papiro col testo della confessione che doveva fare. Questi sono i così detti libri dei morti: e così altri libri più o meno funebri e mistici. Di più, per le considerazioni stesse per cui nelle pareti delle tombe eran raffigurate le scene della

vita del personaggio defunto, le sue occupazioni domestiche, le conversazioni con la consorte, con dignitarii e negozianti, come dava da beccare alle oche, come giuocava, studiava, mangiava (e vi si collocavano i cibi stessi che il defunto prediligeva in vita), così si pensava a rendergli anche possibile e facile la continuazione delle occupazioni intellettuali, letterarie e scientifiche da lui predilette in vita. Tali credenze perdurano nell'Egitto ellenizzato, e così si spiega la presenza di papiri specialmente letterarii e scientifici nelle tombe. Ma la cosa sorprendente è che si trovino papiri greci anche in tombe egiziane di remotissima antichità. Il più antico papiro greco, ora a Berlino, *I Persiani* del poeta-musicista Timoteo! papiro scritto all'incirca 300 anni av. C., è stato trovato in una tomba di migliaia d'anni più antica, con gran maraviglia nostra — ma più ancora se ne maraviglierebbero i costruttori di quella tomba.... se fossero vivi.

Gli antichi Egiziani ne avevano inventate di tutte, per assicurare il più completo isolamento del morto dal mondo dei vivi. Le piramidi gigantesche non servirono che a coprire tombe regali, vastissime, con ingresso destinato a restar nascosto dopo che il morto vi fosse stato introdotto. La tomba stessa è difesa da una porta, porta per modo di dire, che chiusa una volta non è più possibile riaprirla: blocchi spaventosi di granito chiudono

ogni ingresso, talora a 20 e 25 metri sotto al livello del suolo del deserto. Blocchi enormi ricoprono il sarcofago, esso stesso di massiccio granito e vien fatto di pensare che buona parte del tempo di lor vita quegli antichi spendessero ad immaginare nuovi artifizii per sottrarre le loro ossa alle visite indiscrete. Tutta fatica buttata al vento! Prima degli archeologi moderni, prima degli Arabi, prima dei Copti, molte tombe furono violate — e vediamo ora che i Greci del tempo di Alessandro Magno, o di poco posteriori, le vuotavano e vi collocavano i loro morti. Un soldato greco aveva molta simpatia per i *Persiani* di Timoteo — sarebbe stato certamente meglio che avesse avuto predilezione per Saffo o per Archiloco —; ebbene, nel comporne il cadavere, in una antica tomba violata e svaligiata, gli posero accanto il poeta prediletto, forse l'esemplare stesso che egli leggeva quando era vivo.

Molti dunque dei papiri letterarii è probabile provengano dalle tombe, e dalle tombe molto è da sperare ancora. Tali papiri sono, spesso, stupendamente conservati; nè aria, nè luce, nè umidità li ha sciupati; i danni provengono quasi sempre dalle mani dei trovatori ignoranti o furbi, che ridussero a pezzi rotoli preziosi, nella speranza di maggiori profitti. Spesso si adoperarono anche papiri scritti come *cartonnage* delle mummie, cioè dei cadaveri mummificati. Allora riesce

difficilissimo liberarli dalla colla: e ci riempie di maraviglia l'abilità dei dotti inglesi nel renderli leggibili — e.... nel leggerli.

Oltrechè nelle tombe, si trovano papiri in ciò che rimane delle antiche case, nelle rovine di città e villaggi, quando queste rovine sono ad altezza di livello non mai raggiunta dall'acqua del Nilo. L'Egitto, voi sapete, è il paese delle maraviglie. È esso stesso la più sorprendente delle maraviglie: una sottile striscia di terra, lunga migliaia di chilometri, chiusa ad oriente ed occidente da catene di montagne, solcata nel mezzo dal Nilo maestoso, fattore unico della fertilità prodigiosa del paese. Dove l'acqua del Nilo non giunge, *ipso facto* è il deserto. Vi accadrà quindi non solo di passare immediatamente dal giardino al gran deserto, che è gran deserto solo perchè qualche metro più in alto del giardino; ma nel giardino stesso vedrete, come tanti piccoli deserti in miniatura, tutti i modestissimi rialzi di terreno a cui l'acqua del Nilo non giunge e non si è voluto o potuto annaffiarli a mano o a macchina. Solo questa maraviglia di paese fertile senza pioggia poteva conservare e trasmetterci oggetti così poco resistenti all'umidità, come è la carta papiro.

Ma non basta che i ruderi di antiche città sieno difesi dall'acqua. Per lo più le case, prima della loro completa rovina, furono vuotate, e sulle ma-

cerie ne furono costruite altre che alla lor volta servirono di sostrato a costruzioni nuove: sicchè riconosciamo bensì soprapposti varii strati di abitazioni, ma dobbiamo contentarci di questa muta testimonianza di splendori e di miserie di diecine di secoli. Ciò nonostante, i trovamenti di papiro in ruderi siffatti non sono rarissimi. Per esempio, i nostri connazionali scavarono l'anno scorso ad Aschmunên non più di una quarantina di giorni, e alcuni papiri furono trovati appunto in una casa: erano il modesto archivio della famiglia.

Indubbiamente però molto più ricchi di papiri sono i così detti *kimân* (al singolare *kôm*), colline di materiali di riporto, in immediata vicinanza di antichi luoghi abitati. Come si son formati i kimân? Non c'è bisogno di congetture per rispondere, perchè oggi ancora in Egitto si può assistere alla loro formazione. Tutte le mattine si vedono le donne dei villaggi che escono dall'abitato e gettano costantemente nello stesso luogo tutto quello che ingombra inutilmente le abitazioni, diciamo pure la spazzatura. Evidentemente questo non mutar luogo dipende dal bisogno di sottrarre quanto meno spazio è possibile alla coltivazione. Così in poco tempo si forma un kôm, una collinetta: e solo quando il kôm è molto alto, e però incomodo all'ascensione, si decidono a formarne altri nelle vicinanze. I papiri,

mi duole dirlo, seguono il destino della spazzatura. Pezzetti di papiro sono quindi frequentissimi in questi mucchi, che furono un tempo immondezze, e dopo tanti secoli sono terriccio che nulla ha di sudicio e di ributtante. Ma c'è da trovarvi anche di meglio, come, per esempio, ad Oxyrhynchos, dove dai kimân son venute fuori intere ceste di rotoli di papiro, tutto lo scarto degli uffizii pubblici della città. Oggi i nostri uffizii e ministeri mandano al macero, di dieci anni in dieci anni, le carte che si ritengono dopo un decennio inutili: gli Egiziani conservavano più che potevano, e quando lo spazio mancava, non bruciavano o altrimenti distruggevano, bensì *cestinavano,* se mi è lecito dir così, nei kimân. Non dirò che fosse un sistema eccellente. Ad ogni modo, dobbiamo esser loro grati che, in tanta scarsezza di combustibile, non usassero per il fuoco i vecchi papiri. Molto, troppo essi scrivevano; conti e contratti anche di poche e meschinissime drachme erano spesso in più esemplari, con gran lusso di scritturazioni e di formule; c'era, direi quasi, venerazione per la carta scritta — cosa naturale, del resto, in un paese dove la parola detta e non scritta non ispirava molta fiducia. Infatti, gli altri antichi non Egiziani ci rappresentano questi come furbi e bricconi, amanti di lucro onesto e disonesto, solenni mancatori di parola. In un tal paese,

il proverbio *verba volant, scripta manent*, era certo a suo posto. Noi siamo invece uomini di parola, e scriviamo meno, e abbiamo modificato il proverbio in *verba manent, scripta volant:* e però non dobbiamo neppure stupirci troppo che, come in questi giorni si è letto, abbiano preso il volo non so quanti conti del Ministero dell'Istruzione.

Un esempio tipico della tendenza egiziana a non distruggere la carta scritta sarà offerto anche dai nostri papiri fiorentini, fra i quali un gruppo di più di 150 lettere proviene dal villaggio Theadelpheia nel Fajûm. Sono per lo più letterine e biglietti di padroni, grossi appaltatori di terre pubbliche, ad un loro fattore, oppure di fattori di altre fattorie a questo loro collega. " Vendi tanti ettolitri di vino, tante staia di grano, manda nel tal posto tante bestie per la semina, compra tanti fasci di fieno „ e così via: tutta roba interessantissima per i dati topografici, economici, tecnici che contiene, ma che noi, di regola, avremmo distrutta, appena fosse divenuta inutile — a meno che qualche biblioteca nazionale non fosse obbligata o desiderosa di farne collezione. Ebbene, queste lettere, e forse molte di più, furono vedute anni fa dal Grenfell, come egli stesso mi ha detto, tutte insieme in una cesta: in seguito si sono sparpagliate. Più di un centinaio ne racimolai l'anno scorso presso diversi negozianti, altre ne

ricuperarono lo Schiaparelli e il Breccia, altre di nuovo io questo anno, altre ancora sono in varie collezioni a Parigi, a Lipsia, ecc.

Si possono dunque trovar papiri nelle case e nei kimân, ma è indispensabile un'altra condizione. Non in tutte le qualità di terra e terriccio, sotto cui sono sepolti gli antichi abitati, e di cui son formati i kimân, il papiro si conserva. L'esperienza degli Inglesi, e di quanti Europei ed indigeni hanno trovato papiri, insegna che bisogna cercarli negli strati del così detto *afsch*, in quel caratteristico miscuglio cioè di pagliuzze con terriccio prodotto dalla decomposizione di non so quanti elementi vegetali ed animali. Negli strati di terra pura non c'è speranza di trovar papiri.

Chi li trova? Evidentemente chi li cerca. E li cercano non i soli scienziati europei, che fanno scavi metodici con questo intento, ma anche i contadini egiziani, che nei ruderi degli abitati antichi e nei kimân scavano quel concime eccellente che chiamano *sébbach*. Per lungo tempo anzi i trovamenti di papiro non furono fatti se non da costoro, ai quali dobbiamo così molti monumenti preziosi di letteratura greca. È probabile che nel corso degli ultimi secoli molti papiri sieno stati distrutti, perchè i cercatori di *sébbach* ne ignoravano il valore. Fu detto anche che usassero bruciarli per sentirne il profumo. Non lo

credo: ho bruciato molti pezzi inutili di papiro, e assicuro che il "profumo„ non è migliore di quello del cartone con cattiva colla.

Or dirà forse alcuno di voi: è giustificato questo ardore, onde i dotti di tutte le nazioni civili sono invasi, di acquistar papiri, di leggerli, di illustrarli? Fin che si tratta di papiri letterarii, tutte le persone colte rispondono di sì in coro: chi oserebbe dire che si spenda troppo danaro, tempo e lavoro per riguadagnare una parte delle splendide letterature antiche? Quando invece si tratta di documenti, non è raro incontrarsi in superbi disdegni di persone anche colte, e magari di dotti addirittura.

Io non dovrei essere persona sospetta: i miei studii stessi mi portano a prediligere i monumenti letterarii, mentre degli altri documenti spesso non sono neppure in grado di apprezzare il valore. Eppure io dico che questo disdegno è ingiusto: 1.° perchè non è già possibile stabilire a priori quali papiri noi si voglia, e convien prendere quello che si trova; 2.° perchè non abbiamo il diritto di ridurre i monumenti dell'antichità classica a semplici strumenti di godimento estetico, anzi abbiamo il dovere di conoscere questa antichità in tutte le sue più svariate manifestazioni. Saremmo forse contenti se i nostri posteri non si curassero se non della letteratura del nostro tempo già speriamo che buona parte di essa non arrivi a

posteri molto lontani!), e non conoscessero le nostre virtù e i nostri vizii, le nostre istituzioni e la nostra vita, se non attraverso i riflessi letterarii? Sopprimete l'epistolario di Cicerone, sopprimete cioè quella parte dell'opera ciceroniana che è la meno letteraria ed ha invece carattere documentario: e voi sarete privati del maggior sussidio per intendere tutto quel gran rivolgimento politico per cui Roma repubblica diventa Impero Romano.

Ricorderete quello che racconta Niccolò Machiavelli in una famosa lettera: il giorno, egli dice, fo il contadino, e scherzo e mi diverto con gente grossolana, la sera rientro in casa, mi vesto di abiti regali, e mi pasco di quel cibo che *solum* è mio, leggendo i classici. Ogni scrittore, per volgare o sincero che sia, nell'opera letteraria cambia vestito come lo cambiava il Machiavelli, cambia vestito lui, e veste a modo suo i personaggi, i fatti e i pensieri dell'opera sua letteraria. E la critica invano a volte si affatica a cercare il vero, attraverso il velame, talora abbastanza fitto, onde la letteratura e la poesia circonda tanta parte della vita di un popolo. La Laura del Petrarca noi critici, diceva il De Sanctis che di critica s'intendeva, dobbiamo vederla nuda: l'espressione è ingenua, e provoca il sorriso, ma è caratteristica, e mi assicura che *si foret in terris* il De Sanctis non si unirebbe al coro di pseudo-critici, che, se non osano addirittura dichiarare inutile il docu-

mento, come inutile lo trascurano, e non hanno se non compassione per chi non faccia come loro.

Ma a continuare in siffatte più o meno inutili considerazioni, non mi rimarrebbe tempo per presentarvi qualche esempio dei documenti che a me paiono immeritevoli di disdegno e di disprezzo.

Mi rincresce intanto di dover rinunziare ai documenti graziosi, per quanto grande sia il desiderio mio di non opprimervi con documenti noiosi. Se vi leggessi, ad esempio, una lettera della signora Irene, buona signora che viveva nel II secolo dopo Cristo, e che non era molto forte in ortografia e in sintassi — una lettera in cui dopo aver dato incarico, agli amici a cui scrive, di pagare 340 lire ad un tale, aggiunge che manda in regalo un paniere di datteri di Ombos (oggi i datteri migliori sono di Tunisi) — dico male, del resto, *un paniere,* perchè i datteri li manda in un portamantello — e poi si raccomanda per due dramme di purgante " perchè ne ha urgente bisogno „, e poi dice di aver spedito anche una cesta d'uva e un'altra cassetta di datteri di altra qualità — tutto questo in gran disordine e con una infinità di vocali e consonanti sbagliate — ; certamente voi non vi annoiereste, ma i critici direbbero che coi panierini di datteri non si fa la storia! Eppure quanti minuti particolari della vita di tutti i giorni apprendiamo dalle sgrammaticature della signora Irene.

Poichè è proprio così. Anche i più miseri di

questi documenti, i conti di famiglia di un povero pastore, gl'inviti a pranzo, le liste spropositate di oggetti di vestiario e di biancheria, gli elenchi di nomi, di misure di vino e di grano, tutto insomma, se non ha valore per sè stesso, ci dà la chiave per spiegare altri documenti di valore. Oggi che si pretende ridurre la storia di un popolo, e magari di un gran popolo, alla storia pura e semplice di interessi materiali, che dovrebbero essere il solo movente di grandi imprese e di grandi azioni, che a noi, poveretti, erano sembrate spesso effetto di cause più nobili, oggi si negherà che abbia valore il sapere di quante camicie disponeva una famiglia di povera gente, quanto costava il grano e l'olio, quanti schiavi c'erano in proporzione dei liberi, che valore aveva il danaro e la mano d'opera? E le migliaia di nomi rivelatici in questi ultimi venti anni non giovano davvero a nulla? Non induciamo forse, dalla forma di essi, quale e quanto fosse l'amalgama di elementi egizii con elementi greci e romani? Non possiamo, forse, anche dai nomi dedurre la prevalenza dell'uno o dell'altro elemento nella tale o nella tale altra provincia?

Gran valore nella vita di un popolo hanno, indubbiamente, tutte le istituzioni e disposizioni e costumanze riguardanti l'ordine della famiglia. Nessuno storico, nessuno scrittore, e tanto più

nessun poeta ci darà mai quanto ci hanno dato e ci daranno i documenti in papiro, in relazione a questo importante argomento. Per esempio, un contratto di matrimonio io non so che sia conservato per altre fonti: i papiri ce ne hanno già dati molti, e non vi rincresca sentirne leggere uno. Questo che vi leggerò non è propriamente del tempo romano, ma più antico ancora, della età tolemaica: allo scopo nostro giova lo stesso, poichè differenze essenziali dai contratti dell'età romana non vi sono, ed io scelgo questo per pura comodità di presentarvi in uno varie formule non tutte occorrenti insieme in alcuno degli altri. Un pezzo del papiro che lo contiene è a Monaco, un altro pezzo è a Ginevra: la pubblicazione del pezzo di Ginevra ha fatto scoprire l'altro pezzo di Monaco.

Gli sposi sono Menecrate ed Arsinoe. E il contratto cominciava naturalmente con la data e l'indicazione del luogo dove il contratto era stipulato. Quindi era detto che i due si sposavano, che Menecrate aveva rilasciato quitanza della dote ricevuta, e che s'impegnava di non far mancare ad Arsinoe quanto ad una moglie si conviene. Tutto ciò si supplisce, con sicurezza, sulla scorta dei contratti analoghi; da questo punto abbiamo conservato il testo nel papiro:

" Non sia lecito a Menecrate sposare altra donna, nè avere una concubina, nè con altra donna pro-

crear figliuoli, finchè viva Arsinoe, nè gli sia lecito abitare in casa diversa da quella di cui Arsinoe è comproprietaria. Non gli sia lecito scacciarla o maltrattarla, nè vendere alcunchè della sostanza, senza che nel contratto di vendita compaia l'autorizzazione di Arsinoe. Ove resulti che egli non abbia ottemperato a queste prescrizioni, o che non abbia somministrato ad Arsinoe tutto il necessario, i vestiti ed il resto, le renda subito la dote, con in più la metà della dote stessa, a titolo di penale. Similmente non sia lecito ad Arsinoe dormire di notte fuori di casa, nè di giorno allontanarsi dalla casa senza che Menecrate lo sappia, nè di avere relazione con altro uomo, nè di recar danno al comune *ménage*, nè di far cosa a Menecrate, che ad un uomo apporti disonore.

Qui, secondo ogni probabilità, seguiva un inciso, che se Arsinoe avesse contravvenuto a queste disposizioni, Menecrate le rendesse l'ammontare della dote e la mandasse via.

" Che se poi Arsinoe di sua volontà volesse sciogliersi dal matrimonio, nel termine di trenta giorni dalla dichiarazione, Menecrate le renderà la dote e la lascerà andar via. E se non renderà la dote, nei termini come è stato scritto, sia obbligato a pagar come penale il 50 per 100 in più.

" Auguriamo all'uno ed all'altra buona salute! Ma quando uno di essi soggiaccia alla legge umana e muoia, il patrimonio del defunto appar-

tenga al coniuge superstite e ai figli che insieme avranno. Se non avranno avuti figli, oppure se i figli avuti sieno morti in età minore, essendo ancora vivi i due genitori, oppure dopo la morte di uno di essi, nel caso che muoia prima Arsinoe, Menecrate restituisca la dote alla madre di lei, se ancora in vita, oppure, se già morta, *ai tali e tali* (lacuna). Nel caso che non restituisca, sia obbligato a pagare col 50 per 100 in più di penale „.

Qui manca il papiro, e poco importa il resto: sottoscrizioni, data, ecc., ecc.

Già noi non giuristi intravediamo l'importanza storico-giuridica di alcune di queste formule. Pensate che un tal contratto scritto di matrimonio si chiama con una parola greca che significa “ coabitazione „, e ponete questo in relazione col paragrafo in cui è detto che la donna non deve allontanarsi dalla casa nè di notte nè di giorno, senza il permesso del marito. Anche nei matrimonii senza contratto scritto marito e moglie abitavano insieme; ma è forse lecito indurre che caratteristica del matrimonio scritto fossero appunto queste più severe disposizioni relative alla coabitazione. E così si spiega come in un altro papiro, di due coniugi coabitanti senza matrimonio con contratto scritto si dica che essi coabitavano senza scrittura. E così si spiega anche

come altre volte occorrano cóniugi in perfetto buon accordo, e non coabitanti.

Ma figuratevi un po' quanti altri particolari di grande interesse vi hanno trovato e troveranno gli storici del diritto, che io non sono neppure in grado di seguire nelle loro dotte disquisizioni. Piuttosto fermiamoci ad un particolare che non ha bisogno di scienza giuridica per esser apprezzato a dovere.

Prima che fossero conosciuti questi contratti autentici, che cosa conoscevamo delle condizioni solite a porsi nei capitoli matrimoniali egiziani? Diodoro Siculo ci raccontava che in Egitto la regina contava più del re, e fra i privati similmente la moglie aveva supremazia sul marito, e nei contratti dotali gli sposi convenivano di obbedire in tutto alle spose! Nulla di tutto ciò troviamo in questi documenti che hanno ben altra autorità delle chiacchiere di Diodoro: dico male, troviamo invece in un contratto di Oxyrhynchos espressamente detto il contrario, che la donna, cioè, debba obbedire al marito. Prescindo dalla soddisfazione che provo a poter stabilire che anche gli Egiziani antichi avevano una idea giusta di quello che deve essere il contegno della moglie rispetto al marito: storicamente, obbiettivamente, non è cosa di poco conto poter correggere un errore di questo genere, che nessuno può dire a quante

false deduzioni avrà dato ansa finora nella storia dei costumi egiziani.

Avrei avuto anche in mente di leggervi qualche contratto di divorzio, ma posso ometterli con tranquilla coscienza: per un pezzo almeno tale nuova delizia ci è risparmiata dalla nostra legislazione, e le disposizioni greco-egizie riguardanti questo argomento non potrebbero avere se non interesse puramente storico.

È meglio allora che io vi parli piuttosto di una complicata vertenza giudiziaria, tra padre e figlia, in una città del medio Egitto, a Oxyrhynchos, 186 anni dopo Cristo. È la ormai famosa petizione di Dionysia, di cui anche alcuni dotti giuristi italiani hanno trattato. La petizione non è in realtà una petizione, ma una specie di *Memorandum* che Dionysia fa presentare in suo nome al Magistrato giudicante, perchè questi capisca bene quali sono i diritti di lei e i torti di suo padre, Cheremone. Insomma, è una *memoria* del suo avvocato.

Quando Dionysia si era maritata con Horione, il padre di lei, Cheremone, le aveva assegnato un fondo, del quale però, a quanto sembra, si era riserbato l'usufrutto. In seguito il padre Cheremone si trovò in grandi imbarazzi finanziarii, e fra il resto era minacciato da un creditore a cui egli doveva otto talenti. Allora Dionysia e sua madre non si capisce perchè comparisca qui la

madre) acconsentono, che il fondo, assegnato a Dionysia in contemplazione di matrimonio, sia dato in ipoteca al creditore. Convien supporre che la figlia avesse anche assunto l'obbligo di pagare gl'interessi al creditore e di ammortizzare il credito: si capisce quindi che ella aveva anche avocato a sè l'usufrutto del fondo assegnatole in proprietà. Il fatto è che dopo qualche tempo il padre le intenta un processo, per abusivo possesso del fondo che Cheremone pretendeva riavocare a sè anche in proprietà. Ma i contratti precedenti erano in ordine perfetto, regolarmente registrati nell'archivio, che si chiamava "Biblioteca delle proprietà", e Cheremone ben presto si accorse che la sua causa era perduta. Allora cerca d'imbrogliare la faccenda, e ricorrendo ad una disposizione della legislazione indigena egiziana, intíma al genero di restituirgli.... la figlia!

Le leggi indigene egiziane davano il diritto al padre di sciogliere quando volesse il matrimonio della figliuola. S'intende bene che Cheremone non ricorreva già a questo mezzo per amore della figlia, ma perchè sciolto il matrimonio egli ridiventava padrone del fondo in quistione.

Dionysia non intende niente affatto lasciare il marito e fare il comodo del padre, e al procedimento intentato si oppone con una serie di motivi, buoni e cattivi, come suole avvenire in sif-

fatti casi. Non è lecito, ella sostiene, che pendendo un processo se ne intenti un altro: e qui una turba di editti, di articoli di legge, ecc., per dimostrare la bontà di questo *motivo*, che non pare fosse buono. Perchè al più la legge poteva impedire che si facesse un procedimento unico di materie eterogenee, ma non poteva vietare che, oltre un processo intentato alla figlia per possesso abusivo Cheremone ne intentasse un altro al genero per scioglimento di matrimonio. Di più, sosteneva Dionysia, il possesso dei figli sui beni dei genitori, resultante da regolari contratti registrati in tutte le forme, non può esser mai annullato, a meno che essi non vi rinunzino. Di più, ancora, non è vero che la legge indigena dia diritto al padre di sciogliere il matrimonio di una figliuola maggiore di età: e se anche c'è una legge siffatta, essa non riguarda le figlie nate da matrimonio per contratto scritto e quelle maritate per contratto scritto [1].

Ora mi è assolutamente impossibile seguire passo per passo l'avvocato di Dionysia, esaminare tutti i testi di legge, tutti gli editti di ma-

[1]) Questo mio modo di esprimermi non è esatto: in greco si dice matrimonio scritto e matrimonio non scritto, e anche il matrimonio non scritto può esser fatto per contratto scritto. Matrimonio scritto dunque è quel matrimonio nel cui contratto scritto si assegna la dote e si dispone della proprietà assegnata alla sposa; insomma un contratto come quello che abbiamo letto poco fa.

gistrati o di prefetti che egli cita, dichiararvi tutte le furberie di queste citazioni: non saprei farlo senza inciampare in grossi errori giuridici ad ogni istante, non potrei farlo in tempo relativamente breve. Ma a voi basti osservare che tutto questo materiale storico-giuridico è interamente nuovo, e se per qualche parte diventa intelligibile con l'aiuto dei testi dirò così canonici del diritto romano, alla lor volta non pochi di essi testi diventano chiari soltanto ora, in grazia di questo nuovo materiale. Due punti soli non so resistere alla tentazione di farvi esaminare un po' più da vicino, perchè l'importanza loro è evidente anche a chi non abbia mai visto un libro di leggi, e non sappia che cosa sia un catasto e una conservatoria di ipoteche.

Dionysia, come abbiam veduto, ha bisogno di dimostrare che i suoi contratti sono in piena regola. Per ciò fra gli altri documenti cita un editto del vice-imperatore Marco Mezzio Rufo: l'Egitto, come sapete, non era amministrato come le altre provincie romane; dipendeva direttamente dall'imperatore, il cui rappresentante risiedeva in Alessandria. Abbiate la pazienza di sentire questo editto, che è del tempo di Domiziano, cioè della fine del primo secolo dopo Cristo:

“ Mi giungono reclami che da molto tempo i registri delle proprietà non sono tenuti in ordine,

quantunque ripetutamente i miei predecessori abbiano emesse opportune disposizioni in proposito. Da siffatto disordine e confusione risulta grave danno agli interessi pubblici e privati. Ordino dunque che tutti i proprietarii entro sei mesi rivelino all' archivio delle proprietà tutto quello che posseggono, e i debiti ipotecarii che hanno, e dichiarino la provenienza o il titolo del possesso. Anche le donne debbono dichiarare i diritti che secondo qualche legge indigena abbiano sul patrimonio del marito, e quando su questo patrimonio gravi ipoteca in loro favore: e così i figli per quel che riguarda i beni di cui i genitori si sieno serbato l'usufrutto: tutto questo perchè anche i terzi contraenti non sieno soggetti ad inganno, per ignoranza della vera condizione della proprietà di ciascuno, ecc. „. E noi abbiamo da altri papiri frammenti di questi registri, e conosciamo quasi per filo e per segno tutte le formalità legali da compiere per i passaggi di proprietà, ecc.: nulla o quasi nulla di nuovo e di meglio conosce la legislazione nostra, e persino il principio dell'interesse dei terzi, la cui applicazione noi vantiamo, dice il Mitteis, come una conquista della civiltà moderna, è consacrato a chiare note, non la prima volta in questo editto della fine del primo secolo, ma in editti anteriori, poichè a l essi il vice-imperatore Mezzio Rufo si riferisce.

L'altro punto d'interesse grandissimo è la applicabilità di una legge indigena per sciogliere il matrimonio di Dionysia. A questa legge si appellano gli avvocati delle due parti, e il giudice, non avendo a mano il codice, ne rimette la lettura ad altra udienza. Di qui potete indurre quanti e quanto delicati problemi storico-giuridici occorrano a chi voglia comprendere, non superficialmente soltanto, che cosa è l'Egitto Romano: un paese, dunque, dove vengono a incontrarsi, e non sempre amichevolmente, una legislazione indigena, una legislazione greca, una legislazione romana. E non è certo fra le cose meno sorprendenti della storia antica vedere come lo spirito eminentemente pratico dei Romani, con opportune concessioni, col ricorrere all'equità quando o l'una o l'altra delle leggi scritte portava all'ingiustizia, col badare costantemente più alle cose che non alle parole, riuscisse a dominare per lunghi secoli un paese tutt'altro che tranquillo e continuamente proclive a ribellioni e sommosse.

Ma non crediate che io abbia durato fatica a trovare documenti adatti alla dimostrazione che mi proponevo. Non è esagerazione dire che anche aprendo a caso un volume delle collezioni di Londra, di Oxford, di Berlino, di Vienna [1], ecc., si

[1]) E oggi con soddisfazione possiamo aggiungere: di Firenze.

può esser quasi sicuri di porre la mano su documenti o per una ragione o per un'altra interessanti: vendite, mutui, affitti di terreni e di case, testamenti, ricevute di tasse, disposizioni legislative e regolamentari di ogni specie. Eccovi, per esempio, un testamento. Non posso dire che documenti siffatti non sieno noti per altre vie. Tutti sanno dei testamenti di Aristotele, di Epicuro e di qualche padre della chiesa greca, testamenti conservatici in fonti letterarie; notissimo e studiato anche da epigrafisti italiani il testamento di Epitteta, inciso su pietra. Ma se anche il materiale nuovo non fosse senza confronto più ricco, se anche non si riferisse a persone e tempi diversi (dal III secolo av. Cristo al VII dopo Cristo), ognun vede quanta importanza avrebbe il solo potersi assicurare delle somiglianze e delle differenze fra i monumenti letterarii ed epigrafici da un lato e i documenti schietti e genuini dall'altro.

"L'anno primo dell'imperatore Cesare Traiano Adriano Augusto, il 13 del mese Tybi (= 8 gennaio a. 118 di Cr.) nella città di Oxyrhynchos.

"Queste sono disposizioni testamentarie di Pekysis, figlio di Hermes, sano di corpo e di mente. Finchè io vivo, intendo di usare e di disporre liberamente di tutto ciò che possiedo, di esserne libero padrone, di mutare, quando mi piacerà, il mio testamento. Che se morrò senza averlo mu-

tato, voglio che la mia figliuola Ammonus, avuta da mia moglie Ptolema, erediti la casa di mia proprietà nella strada detta Cretica, la erediti essa se viva, oppure i suoi eredi, ove essa mi premuoia. Tutti i mobili di casa e quanto altro possiedo, lascio alla madre dei miei figli e moglie mia Ptolema, col diritto di servirsene vita durante e col diritto inoltre di abitare nella suddetta casa. Che se mia figlia Ammonus muoia senza figli e senza testamento, gl'immobili tocchino a suo fratello Antâs, figlio della stessa madre. E nessuno osi trasgredire queste mie disposizioni, e in caso di trasgressione il trasgressore paghi alla predetta mia figlia ed erede Ammonus mille drachme a titolo di ammenda„.

Segue la sottoscrizione autografa di Pekysis, il quale scrive ancora una volta di propria mano le disposizioni testamentarie, e c'informa che aveva allora l'età di 44 anni e una cicatrice al collo dalla parte sinistra, e un sigillo con una determinata impronta (il sigillo attestava l'autenticità della sottoscrizione). Vengono quindi le sottoscrizioni dei testimonii:

“Sarapione figlio di Sarapione sono stato testimone del testamento di Pekysis, e il mio suggello ha per impronta un dio Dionysos.

“Hecatone figlio di Sarapione sono stato testimone al testamento di Pekysis, e il mio suggello ha per impronta un dio Serapide„.

E così di seguito altri quattro testimonii, e in ultimo nuovamente la data del documento, il nome e le generalità del testatore.

Signore e Signori,

Mi par di meritare un po' di riconoscenza da parte vostra, perchè non continuo una esemplificazione che potrebbe essere continuata all'infinito. Ma io spero di avervi convinti che non v'è parte della vita pubblica e privata che non riceva luce da questa infinita serie di documenti, sparsi nelle principali biblioteche e musei di Europa e di America. Rallegriamoci che anche il nostro paese non ne sia sprovvisto. I papiri di Torino servirono un tempo di palestra e di educazione agli studii, proseguiti con tanta gloria in questi ultimi venti anni, dai dotti delle altre nazioni. E il nome di Amedeo Peyron anche oggi è pronunziato con profonda reverenza da quanti, piccoli e grandi, dedichiamo le nostre cure a decifrare, a interpretare, ad illustrare questi preziosi documenti autentici di un remoto passato. Firenze è entrata nell'agone solo in questi ultimissimi anni; tardi, senza dubbio, ma il campo è così vasto che non mancherà mai lavoro a nessuno, per tardi che arrivi. Turpe cosa sarebbe o che non avessimo ancora cominciato, o che, per quella leggerezza che spesso e non sempre a torto ci è rinfacciata, smettessimo troppo presto.

Importa intanto che voi sappiate a chi tocca il merito di aver reso possibile fra noi, sia pure in modeste proporzioni, questo studio fecondo. Il primo ricordo va di giustizia alla nostra Società per gli Studii classici; coi suoi scarsi mezzi essa è stata la prima a procurarci un materiale non spregevole. Gli storici del diritto non dimenticheranno che il più completo e più interessante contratto antico di mutuo con ipoteca che finora si conosca, è venuto in Italia col danaro di quel sodalizio. Giovò l'esempio. E presto avemmo in Pasquale Villari un autorevole patrocinatore dei nostri studii; a lui si deve se Accademie, Governo e privati hanno preso a cuore questo nuovo ordine di ricerche; a lui si dovrà, se tutto questo non sarà un fuoco fatuo. Nessuno come lui ha la tenacia dei nobili propositi, nessuno come lui sa resistere allo sconforto che viene dalla indifferenza di chi dovrebbe aiutare, dalle lungaggini di chi deve provvedere, dalle ambizioncelle e dalle rivalità che all'ombra della scienza si annidano. La parola del Villari ha già incuorato parecchi a contribuire, coi mezzi onde abbondano, alla esplorazione dell'Egitto greco-romano.

E se ho il dispiacere di lasciare indovinare a voi il nome del dotto e generoso uomo [1]), non fio-

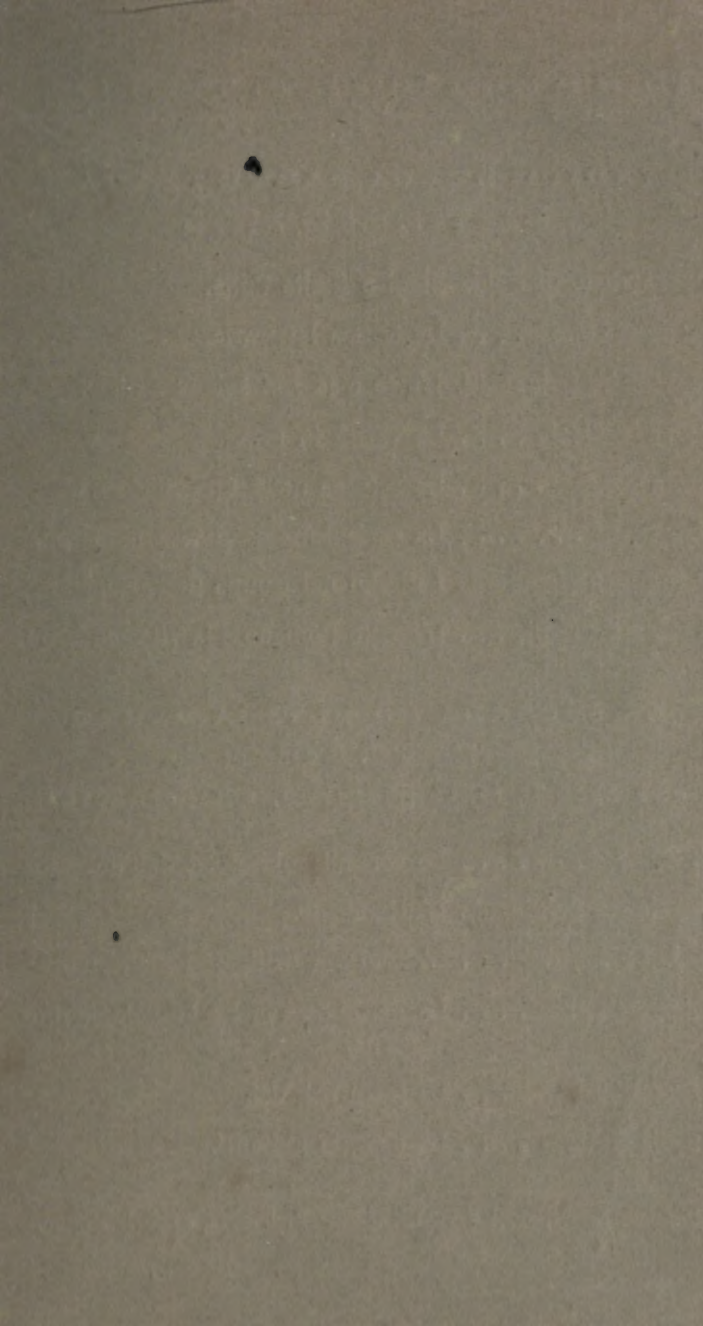
[1]) Non ho più motivo ora di nascondere questo nome: è quello di Elia Lattes.

rentino, che ha sostenute nella maggior parte le spese di quello che sinora si è fatto, mi consolerò in parte ricordandovi gli altri che pur generosamente hanno contribuito, senza vanità e senza iattanza: i conti Bastogi, la duchessa Enrichetta di Sermoneta, il marchese Piero Bargagli, il signor Budini, l'onorevole Giustino Fortunato, i signori Stromboli, e finalmente una signora (?) che anche con me volle serbare l'anonimo.

Così abbiamo in Firenze alcune centinaia di documenti, abbastanza ben conservati perchè utilmente se ne possa fare la pubblicazione. Così furono iniziati l'anno scorso scavi metodici nell'Alto Egitto, ad Aschmunên, e si son continuati quest'anno, e si continueranno, io spero, per lunga serie di anni[1]. Aschmunên è l'antica Hermopolis-Magna, dove fino all'anno scorso non fu mai scavato, se non dai cercatori di *sêbback*. Hermupolis fu delle città più colte dell'intero Egitto, e si mantenne fiorente fino a tarda età. Dalle sue rovine proviene il prezioso libro di Aristotele: *Della costituzione di Atene*; di là provengono numerosi papiri letterarii che ora pubblicheranno a Berlino; di là centinaia dei più importanti documenti ora a Vienna, a Berlino, a Londra e a Firenze. Tutta questa ricchezza ci ha data quel suolo senza nep-

[1] Pur troppo le mie speranze sono rimaste speranze, — finora.

pure l'ombra di metodo negli scavi superficiali dei contadini, alla ricerca di buon concime per i loro campi. Possibile che la ricerca scientificamente ed abilmente diretta non dia per lo meno altrettanto? Già il nostro Breccia che ha iniziato anche quest'anno i nostri scavi, mi ha scritto di più di un papiro letterario rinvenuto, poesia e prosa non altrimenti nota, frammenti di Vangeli, ecc. Auguriamoci che la fortuna assista colà i nostri connazionali e che ne giunga qualcosa tale da accender gli animi anche di coloro che hanno bisogno addirittura di un vulcano per accendersi.

Voi non aspettate questo grande avvenimento, contribuite piuttosto a renderlo possibile; imitate gl'illustri signori che un irresistibile sentimento di gratitudine mi ha indotto, contro lor voglia, a nominare.

PREZZO DI QUESTA PARTE PRIMA: **Tre Lire.**

INDICE DELLA PARTE PRIMA

LETTERE ED ARTI.

LA SECONDA ED ULTIMA PARTE

SCIENZA ED ECONOMIA

che esce il mese prossimo, comprenderà:

Dirigere commissioni e vaglia ai Fratelli Treves, editori, Milano.